

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

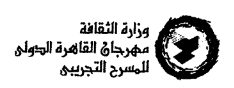
سياسة المسرح البديل فى بريطانيا
١٩٦٨ - ١٩٩٠

تأليف : ماريا دايسنزو

ترجمة : د. محمد سيد

مراجعة : أ.د. أمين حسين الرباط

مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون



سياسة المسرح البديل فى بريطانيا

١٩٦٨ - ١٩٩٠

ترجم هذا الكتاب عن النص الإنجليزى :

The Politics of alternative theatre in Britain , 1968 -1990 : the case of 7 : 84 (scotland)

By Maria Dicenzo

Cambridge
University press
U.S.A 1996

سياسة المسرح البديل فى

بريطانيا ١٩٦٨-١٩٩٠

حالة ٧، ٨٤ (اسكتلندا)

ماريا دايسنزو

مطبعة جامعة كمبردج ١٩٩٦

كلمة وزير الثقافة

كان لا بد من تجاوز فخ العداء للتجديد، أى للتجريب الذى يعنى دوام التوجه إلى ابتكار الجديد، والذى يعنى أيضاً طرح التساؤلات حول علاقة الناس بثقافة مجتمعهم فى إطار مناخه ومستجداته. وكان مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى -فى تصورى- هو عتبة تجاوز هذا الفخ، من منطلق أنه يقدم «بانوراما» متنوعة ومتعددة لمختلف محاولات التجريب فى دول العالم التى تطرح تساؤلاتها على ثقافاتها بأساليب يغاير بعضها بعضاً، وبرؤى تكشف عن اهتمامات مجموعات البشر فى عالمنا المعاصر، تتيح لنا إمكانية تعرّف هذه الرؤى والتجارب، وأيضاً تقييمها، والذى يستوجب استخدام معايير للحكم تتجاوز قوائم المعايير المسبقة. وباستطلاع ذاكرة الأيام، ولخمسة عشر عاماً مضت، استعيد كيف كان استقبال هذا المهرجان من البعض على أنه الخطر الداهم الذى يهدد مسرحنا وثقافتنا، وأيضاً كيف ساند البعض هذا المهرجان، مواجهين حملات العداء ضد التجديد والحرية، ثم انتصر فكر الابتكار والتجديد، وعندئذ استمر هذا المهرجان، بل راح يترسخ وجوده كمؤسسة ثقافية فاعلة بمصداقيته وجديته، ليس فى مصر والبلاد العربية فحسب؛ بل فى العالم أجمع، مشاركة، ودعما، وتقديراً، حتى جسد المهرجان حقاً إنسانياً يتيح للناس أن يتعرفوا تجارب الآخرين ورؤاهم، وأن يناقشوا -**أيضاً**- هذه الرؤى دون وصاية، أو مصادرة، وإقصاء.

المسألة عندى كانت -**وما زالت**- تتعدى أية تبسيطات تخل بتوجهنا العام فى مواجهة الإرهاب الفكرى، وفخاخ الجمود والتصلب، والانكفاء على الذات. المسألة هى -**حصراً**- الانتصار لتغيير واقعنا عبر ابتكاراتنا وإنتاجنا الفكرى والفنى، بلا عناد ومكابرة؛ بل بعقل قادر على التواصل والتحاور.

فاروق حسنى

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

أثار عرض «غادة الكاميليا» الذى قدمه «ماير خولد» عام ١٩٣٤ كثيراً من التساؤلات من جانب الحركة النقدية حول مدى حرية المخرج، وأيضاً حول قدسية النص المسرحى. وبعد عامين من تجربته المثيرة تلك، وفى معرض تعليقه على عرض «عطيل»، الذى قدمه مسرح «مالى» فى موسكو عام ١٩٣٦، تساءل «ماير خولد» عما أسماه «أسلوب العرض» قائلا : «هل كان فى استطاعتنا العثور على أسلوب من أجل عرض «غادة الكاميليا» مثلا، بالاقتصار على مجلات ذلك العصر وحدها؟ طبعًا، لا. فنحن بحاجة إلى استشارة «مانيه» و«رينوار»، هذين الفنانين العظيمين فى ذلك العصر. دون ذلك لم يكن فى مقدورنا أن ننظر بشكل حقيقى إلى مجلات الأزياء، والتعبير بواسطة الضوء واللون، وتوزيع الأجسام، وتنظيم كل ما يوجد على خشبة المسرح». والحقيقة أن «ماير خولد» لم يكتف باستشارة «رينوار» و«مانيه» فقط؛ بل مارس حريته الإبداعية فى الاستشارة والاستعانة بنصوص من أعمال «جوستاف فلوبير» و«إميل زولا»، وطعَّم بها العرض الذى قدم به رؤيته لـ «غادة الكاميليا» عام ١٩٣٤، والذى رغم تعنت الاستجابة النقدية له، إلا أنه يعد أعظم أعمال «ماير خولد» جماهيريا -بلا منازع- فى الثلاثينيات. صحيح أن «ماير خولد» كان يؤمن بحرية الإبداع، إذ يؤكد دائماً أن «المسرح لا يحتمل الركود والجمود»، لكن الصحيح أيضًا أن مجافاة المسرح للجمود لا تعنى أن الحرية تنحو إلى تقويض كل شىء، أو أنها تستهدف الهجوم على كل صور الإبداعات السابقة؛ وإنما هى حرية استكشاف الجديد، حرية التجريب فى استنباط الصيغ والأساليب التى تنفتح على الأشياء، وتنفلت من الأطر المسبقة، وتطرح تصورات مختلفة معاصرة، فالمسرح لدى «ماير خولد» تتحدد طبيعته فى أنه «لا يعترف إلا بالمعاصرة حتى فى تناوله موضوعات الماضى، وتلك هى طبيعة المسرح»، أى إن بوصلة العرض المسرحى توجهه دائماً إلى : «هنا» و«الآن»، مهما كان النص سابقاً فى زمن كتابته. دلالة حديث «ماير خولد» -إذن- أن المسرح عالم موازٍ لعالمنا الحقيقى الذى نعيشه، يساءله، ويجتاحه، ويرغب فى أن يصير العالم الحقيقى، ليس بحجبه، لكن بكشفه ومفاجأته،

لذا فإن المسرح كما يطرح «بيتر بروك» مؤكداً «يجب ألا يكون مملاً، ولا يجب أن يكون تقليدياً. يجب أن يكون غير متوقع. المسرح يقودنا إلى الحقيقة من خلال المفاجأة، ومن خلال الإثارة. إنه يجعل من الماضى والمستقبل جزءاً من الحاضر، ويمحو المسافة فيما بيننا وبين ما يكون بعيداً عنا». لذا فإن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، عندما يتساءل فى ندوته الرئيسة لدورته الخامسة عشرة فى عام ٢٠٠٣، عن التجريب فى زمن الأزمات، فإن السؤال يجدد طرح مفهوم ضرورة مغادرة المسرح للقوالب الجاهزة، وارتباطه بزمنه وعصره، واستدعائه الدائم لحريته التى هى طبيعته، رافضًا القول بأن «المجتمع الذى يعانى البناء الاجتماعى والسياسى ينظر إلى المسرح ليس بوصفه هدفا؛ وإنما كوسيلة: ألم يكن المسرح «أيام الحرية» وسيلة للدعاية، وأيام «الإرهاق السياسى» وسيلة للتسلية؟» إذ ما أن يسود هذا القول وينتشر حتى يغدو الحاضر محاصراً، ولا يدرى أصحابه أنهم محاصرون، ولا يصبح الماضى والمستقبل جزءاً من الحاضر، ووطناً للتصدى للإكراه والاستتباع.

ترى هل تسيد هذا الوضع وانتشر مما دعا «بيتر بروك» أن يعلن: «المسرح اليوم يقف ببنيته القديمة لم يتغير، وإنه لم يعد جزءاً من زمنه، وكنتيجة، ولأسباب عديدة، فإن المسرح فى جميع أنحاء العالم فى أزمة!!» هل أصبحت «ميديا» الترويج أداة نفى وإكراه للمسرح، تحاصره وتسعى لتثبيت عجزه عن مواجهتها، وهل يشكل تعنت الاستجابة النقدية لتيارات التجريب المعاصرة تهديداً حقيقياً لحريته وازدهاره؟! إننا نعرض على الأسرة المسرحية العالمية تساءلنا، ونرفض الأجوبة الصامتة كافة، فهى الضلال الذى يسد المنافذ كلها أمامنا.

للمرة الخامسة عشرة نعاود الاعتراف بالفضل والشكر للفنان فاروق حسنى وزير الثقافة، صاحب فكرة هذا المهرجان وراعيه، والذى أثبتت دورات الأيام والأحداث تعاظم حاجة المجتمع إليه، بقدر ما يتضاعف لدينا حس افتقاده من قبل إنشائه، كتعزيز لتوجه إعادة التفكير فى كل شيء!!

أ.د. فوزى فهمى

الرسوم التوضيحية

١- مسيرة عيد أول مايو (جلاسجو) ١٩٨٢ مسرحية (**نساء فى السلطة**) .
(من اليسار إلى اليمين) . هـ . كريسب، د. تشارلز ج . ماكراث ، آى . إنجليز، أى . ماكلينان، ث. مايكروتسكوس ، م. موشان ، ل. موشان .

٢- مسرحية **أغنام الشيفيوت** * ... ١٩٧٣ (من اليسار إلى اليمين) أ. نورتون ، إى ماكلينان، د. ماكلينان . ديكور چون بايرين

٣- مسرحية **أغنام الشيفيوت** ... ١٩٧٣ (من اليسار إلى اليمين) أ. روث يعزف على العود ، أ. نورتون يقف خلف النوتة الموسيقية ، بى ، باترسون ، د. ماكلينان ، اى . ماكلينان تعزف على الأكورديون ، ج . بيت ، د. ماكلينان.

٤- مسرحية **الصيد** ١٩٨١

(من اليسار لليمين) أ. ماكلينان تقوم بدور بوفين أ. هلس . م. كوبيرن ، ك. ماكفى ، س. ماكينزى . ديكور ج . ستيرامانى .

٥- مسرحية **الصيد** (غلاف البرنامج) .

٦- مسرحية **امرأة من السماء** تصميم أ. جليس تأليف مارى مهور.

٧- أ . ماكلينان تقوم بدور أولد هين وويلما دنكان هن الصغيرة فى مسرحية **الدجاجة الحمراء الصغيرة** تأليف ج . ماكراث ١٩٧٥ .

---

* أغنام الشيفيوت Cheviot : فصيلة من الأغنام ، غزيرة الصوف ، كانت تستوطن مرتفعات اسكتلندا.

٨- لورانس رودك وأ . ماكلينان فى مسرحية **الزهور الحمراء الدموية** تأليف ج. ماكرات ١٩٨٠.

٩- أ . ماكلينان ، ج . سوينى ، م. موشان مسرحية **لابد أن يبكى الرجال** تأليف إى . لامونت ستيوارت ١٩٨٢ .

١٠- إعلان عن مسرحية **فى زمن الكفاح** .

مقدمة

لقد شهدت فترة الستينيات والسبعينيات أفضل العقول المبدعة فى جيلى ، الجيل الجديد ، وذلك فى ثورة عَلَنيَّة ضد كل شىء نعتبره "برجوازيا" . وقد تجولت أعيننا الناقدة من رضا العقول المتسلطة الأكاديمية ، على سبات الحكومات اليسارية واليمينية، مؤسسة تركيبات سلطة سرقت وغشت وخلقت عبيدًا أُجراء من سكان الغرب - أولئك - الذين تم عمل غسيل مخ لهم حتى يقبلوا بذلك ، إلى ورثة ستالين المتبلدين والذين التزموا الصمت وروعوا سكان الشرق .

وقد استطاع بعضنا رؤية ذلك عندما حولت التكنولوجيا العالم المعتمد بشدة على العمل إلى عالم يعتمد بشدة على رأس المال ، وسوف تصبح تركيبات السلطة هذه أكثر قوة وتترك وراءها جمهورًا أكثر فقرًا ، مع قوة أقل على المقاومة. وقد كانوا على حق .

وقد رأى آخرون أن تركيبات السلطة هذه تحتاج مناخًا فنيًا وعقليًا خانقًا حيث يتساوى الخيال والانشقاق . وقد كانوا على حق أيضًا .

وقد رأى آخرون فى أدوات الفن والدين وثقافة المؤسسات والطب النفسى وكتابة التاريخ المصور والممارسة التعليمية على أنها قد وجدت كمعادية لتنمية البشرية وسعادة الحاضر والمستقبل للنفس البشرية . وقد كانوا على حق أيضًا .

وقد كان شيئًا غريبًا حينئذ أن نتخلص من الأفكار التقليدية عن الفن أنه "خالد" بسبب وجوده خارج الزمن ، والمكان والطبقة . لقد علقت على جدارى

أحد الأمثال عن الرؤية الكوميدية – التراجيدية – للفنان البرجوازى المشغول بالنظر إلى الخلود المستقبلى حتى أنه لا يستطيع رؤية ما يحدث أمام أنفه. ولم نحتفظ بسجلات لما يحدث أبدًا . وفى المسرح البديل تم نشر مسرحيات قليلة جدًا ، ولم نحتفظ بأرشيفات ونحن نتحرك إلى العمل التالى . ويدرك كل شخص بالطبع أننا قد خسرنا تقريبًا كل كفاحنا .

وقد كان لابد أن يصبح العالم مكانًا أكثر أمنًا لذوى الجنسيات المتعددة، ثم ولد النظام العالمى الجديد ولادة قيصرية بالتأكيد، وقد أربكت رغبتنا غير المنظمة نحو تنظيم أقل وسعينا العاجز لمنح القوة للخيال ، واحتياجنا للبشر بغض النظر عن الجنس أو الطبقة وبشكل متساوٍ نحو التعاون ليحل محل المنافسة وحملاتنا لحماية مستقبل كوكبنا وحاجتنا للسيطرة على الحروب وإيماننا المثالى بالتحاب فيما بيننا والإبداع اللذين يحلان محل الجشع وتوحيد المعايير والمقاييس. .

وفى بعض الأماكن أصبح من الشائع الادعاء ، مع بعض التحقير ، بأن إخفاقاتنا تنبع من أنفسنا إلى حد ما . وهذا يعنى استبعاد جسامة وتعقيد العمليات الموجهة ضدنا والتى بدأت فقط تفصيلاتها فى الظهور .

ويقول البعض الآخر إننا نستحق الخسارة ، رافضين تصوراتنا لأنها خطيرة ومخربة ومدفوعة الأجر من بلطجية موسكو . وهذا يعنى استبعاد العنف بكل أشكاله الستالينية ، خاصة غزو تشيكوسلوفاكيا فى ١٩٦٨ والذى قد أدين. إنه إجحاف من اليمينيين (وكان هذا، أيضًا وأحيانًا، صوت الرفاق والزملاء السابقين) .

وبمرور الوقت، ربما تحتاج الأجيال الأخرى إلى تدقيق أكثر موضوعية فى إخفاقاتنا وآمالنا . وبينما نحن وبوعى قد تركنا آثارًا قليلة جدًا لأنشطتنا خاصة مباهجنا ونجاحنا ، فالآن هو الوقت المناسب لكى نغترف من المادة الخام ، قبل أن تصبح ذاكرة المشاركين اختيارية أكثر من اللازم ووردية أكثر من اللازم أو متشائمة أكثر من اللازم . ولذا فإننى أشعر بالامتنان لهذه النظرة الفاحصة إلى جزء صغير جدًا من ذلك العصر ، نظرة لا تتعمد الأذى ولكنها تجرى فى جو من الشك الصحى، وروح البحث الأكاديمى العلمى. ولدى أمل فى أن تجد أجيال المستقبل شيئًا ما يهمها فى هذا وفى الدراسات الأخرى المشابهة ، يجدوا سجلات تباشير الأمل المتلاشية ، والذى إلى حد ما لا يتلاشى أبدًا .

شكر وتقدير

لابد أن أشكر أناسًا كثيرين لإسهاماتهم ومساندتهم فى المراحل المختلفة من هذا المشروع ، وسوف أبدأ بشكرى الخاص لسوزان بينيت والتى قدمتنى إلى ميدان جديد من البحث والتى معها شاهدت لأول مرة العرض ٧ : ٨٤ (اسكتلندا). أحب أن أشكرها لمشاركتها لى فى الوقت والنصيحة والخبرة والضحكة . كما أننى أدين بعظيم الشكر لأنطونى برينسان (جامعة ماكماستر) والذى ساعدنى كثيرًا من خلال معرفته الواسعة ونقده الجاد ومساندته الدائمة حتى استكملت المشروع . وأشكره على إلهامه كعالم وكشخص .

وهناك آخرون كثيرون لعبوا أدوارًا هامة فى هذا العمل . وأخص بالذكر چون ماجراث وإليزابيث ماكلينان لمساندتهم وآرائهم وأتوجه بالشكر لهؤلاء الذين ضحوا بوقتهم عندما كنت أقوم بالعمل الميدانى ، وخاصة فينلى ويلسن ، ودافيد هيمان وماجى ليندسى وچوزيف فاريل . وأشكر أيضًا الأصدقاء والزملاء الذين قدموا لى أفكارًا صائبة وحماسًا ودعوات على الغداء . ومن بين هؤلاء أذكر أليسون لى ، وكورين دينيس وريك نوليز وآلان فيلود وخاصة سوزان شينك وهى بارعة فى الكمبيوتر . وأتوجه بالشكر إلى ڤيكتوريا كوبر فى جامعة كمبردچ لمساندتها وصبرها ، ودافيد براد بى لاستجابته المشجعة على الكتاب . وأشكر أيضًا كى ماكشينى لعملها فى الكتاب ومارتن داودينج لعمله فى الفهرس . وأشكر أيضًا برنامج التطوير الأكاديمى ، جامعة ويلفريد لوريار للمساعدة فى التجهيز النهائى للكتاب .

وأخيرًا ، أتوجه بالشكر لعائلتى لصبرهم الطويل ولثقتهم الشديدة بى . وأكثر من ذلك فإننى أدين بالشكر لجراهام نايت ليس فقط لنقده الصائب وإسهاماته

الرائعة ولكن أيضًا لصداقته وحبه ومشاركته لى فى اللحظات المبهجة وأيضًا التعيسة .

وإذا كان هناك أخطاء أو ما شابه ذلك فى هذا الكتاب فهذه مسئوليتى أنا .

وأريد أن أشكر مجلس فنون بريطانيا العظمى للترخيص لى باقتباس مقتطفات من التقارير السنوية المنشورة فيما بين ١٩٧٠ و ١٩٩٣ ومن **عظمة الحديقة** (١٩٨٤) .

الجزء الأول

المنهاج والسياق

١- مقدمة : كتابة تواريخ المسرح

> **... بالنظر إلى المؤرخ المســرحى كنتــاج لـزمن ومكان خــاصين ، ومشروط بافتراضات وأيديولوچيات سائدة وأيضًا ميول شخصية ، فـإننا نضع أمـامنا الوجـه الإنسـانى للتـاريخ . وننظر إليـه كنتـاج للمواجهة البشرية للمعلومات، كنماذج ديناميكية والتى تعتمد على رؤية المؤرخ، كما تعتمد على كم وطبيعة المعلومات التى يتعرف عليها المؤرخ كدليل تاريخى (ڤينس ١٩٨٩ : ٢) .**

وإنه الآن لأمـر شائع أن التواريخ والوثائق التى تعتمد عليها هذه التواريخ فى كتابتها لابد من النظر إليها كأشيـاء تمثل اهتمـامات أيديولوچية مختلفة . إن زعزعـة المفاهيم مثل "السلطة" و"الموضوعية" ، فى المناهج التاريخية والأدبية التقليـدية كـان له تأثيـر عـميق على علم تاريخ المسـرح . وكمـا يقتـرح مـارڤين كارلسون لم يعد المؤرخون يستطيعون الاستمرار ببساطة فى كتابة تاريخ المسرح تحت افتراض أن هنـاك جمـهورًا عـامًـا يوجد لمثل هذا العمل مع وجود نظرية شائعة عن ماهيـة التاريخ أو ما يجب أن يكون عليه وإجراء منهجي عام ، وبدلاً من ذلك يجادل بأنه، "مثل الشـاعـر العـاطفى شيللر ، لابد على المؤرخ اليـوم أن يتصارع بطريقة مباشرة أكثر مع موضوعات الانعكاس والتبرير ، باحثًا عن صوت وخطاب ذى معنى فى عالم تتعدد فيـه الأصوات ولغات الخطاب دون شىء من الأصـالة (١٩٩١ : ٢٧٥) . وهذا بالطبع ليس عمـلاً بسيطًا . والمطالب والضغوط التى تحيط بمهمة كتابة التاريخ (ووضع الإنسان نفسه فى تلك العملية) يمكن أن تبدو، أحيانًا، محبطة ومعجزة . غير أن إعادة تعريف الحدود فيما بين العلوم

والمناهج كان شيئًا ضروريًا نحو فتح مجالات جديدة من البحث وإضفاء الشرعية عليها . وبهذه الملاحظة أحب أن أتجه نحو الاهتمامات العاجلة لهذه الدراسة .

التقاليد الشعبية والمناهج التقليدية

لقد كانت أول تجربة لى لـ ٧ : ٨٤ (اسكتلندا) فى منتصف الثمانينيات هى التى حركت لدىّ الرغبة فى دراسة المسرح البديل، وفى النهاية الأخذ بى إلى الجزء الأول من هذا القرن . وما قد أصبح واضحًا لى فى كل مرحلة كان التاريخ الفنى للمسرح والذى لم أتعرض له مسبقًا أبدًا ، وقد أجبرتنى هذه الفجوات لأن آخذ فى الاعتبار التحيزات الأيديولوجية والمنهجية للأشكال التقليدية فى النقد الدرامى والمسرحى والتى تعلل إهمال وعدم تقدير التقاليد الشعبية والبديلة فى المسرح لحساب الثقافة العالية . ويوضح كارلسون إلى أية درجة كان تركيز الوسائل الأكثر تقليدية اختياريًا نحو تاريخ المسرح.

قد يأخذ المرء فى الاعتبار اختيار ما يجب فحصه ، وهو اهتمام يتصل بشدة بالأيديولوجية . لقد تطور تاريخ المسرح التقليدى في ظل الثقافة العالية الأدبية فى أواخر القرن التاسع عشر وقد تقبل تقريبًا وبشكل عام قيم تلك الثقافة . ولم يعتبر تاريخ المسرح دراسة لظاهرة المسرح فى كل الفترات والثقافات ، ولكن دراسة لظروف إنتاج الفترات الرئيسة السابقة والمبادىء المقبولة للدراما الأدبية الأوروبية ... التراث الفنى للمسرح الشعبى والمشهدى ، وحتى فى أوروبا ، تم تجاهله كمسرح غير مميز أو بشكل عام غير جدير بالاهتمام الناقد .

وفى دراما ومسرح القرن العشرين ، فإن هذا الانقسام الشعبى الطليعى أصبح معقدًا بسبب السياسة . وقد تشكل التراث البديل الذى يخبر عن تركيز هذه الدراسة من قبل جدول الأعمال السياسى للجناح اليساري (المعبر عنه بمصطلحات تتراوح بين حركة مسرح العمال القائمة على الشيوعية إلى الاتجاهات الاشتراكية والماركسية للفرق المسرحية فى سنوات ما بعد الحرب ، وإذا أخذنا فى الاعتبار أن ذلك الفن الراقى قد فصل نفسه تقليديًا عن الواقع الاجتماعى والسياسى ، فليس غريبًا أن الممارسات المسرحية التى تغلب عليها السياسة قد تم تجاهلها من قبل الأكاديمية .

ولكن أسباب تميز بعض التقاليد عن تقاليد أخرى هو شىء يتعلق بالمنهج والأيديولوجية . ويرتكز النقد الدرامى، بشكل خاص، على النص ولذا فقد اقتصر اهتمامه على المسرحيات المنشورة لمؤلفى الدراما، والذين يشكلون جزءًا من المبادىء، والحاجة إلى نص مكتوب كأساس للنقد الدرامى لا يعطى ميزة فقط للإنتاج على العملية ولكن ما هو أكثر أهمية أنه يستبعد بالضرورة النشاط المسرحى الذى لا يمكن الاقتراب منه من خلال النصوص . وعلى الرغم من المحاولات فى السنوات الأخيرة لاستعادة وتوثيق بعض أعمال الحركات المسرحية البديلة ، فإن المسرحيات نادرًا ما تتوفر على شكل أعمال منشورة ، وعندما تتوفر لا يمكن التعامل معها لنصوص محددة لأن هذا النوع من المسرح هو للعرض وليس نصًا . وكما سوف أوضح فى حالة ٧ : ٨٤ (اسكتلندا) فإن قوة المسرح السياسى الشعبى هى فى الروابط التى تربط بشدة بين الممثلين والجمهور من خلال المخاطبة المباشرة والكوميديا والموسيقى والأغنية ولايستطيع النص المكتوب

أن يوفر سجلاً دقيقًا لهذه العلاقة الديناميكية . وغالبًا لو وجدت أى سجلات فإنها تكون فى ذاكرة الممثلين والجماهير أنفسهم . غير أن الطبيعة الزائلة لمثل هذا المسرح والمشاكل العملية فى محاولة توثيقه ليست أسبابًا كافية لتبرير عدم الاهتمام الذى تلقاه .

الوسائل المتداخلة مع العلوم الأخرى والتاريخ "المعاصر"

إن قلة الاهتمام الذى لقيته ظروف وعلاقات الإنتاج والاستهلاك فى الدراسات الدرامية والمسرحية قد أدى إلى فهم ضيق ، وأحيانًا مشوه ، لما يشكل "المسرح" بما فيه "المسرح البديل" . ولكى نعلل الاتجاهات البديلة بكل تعقيداتها ، فمن الضرورى أن نأخذ فى الاعتبار العوامل الاقتصادية والسياسية والاجتماعية بالإضافة إلى العوامل الفنية التقليدية . وقد أشار النقد الحديث إلى هذه الحاجة ، ولكنها تبقى محدودة فيما يتعلق بمدى تطبيقها . وفى كتاب **سياسة العرض المسرحي (١٩٩٢)** ، وهو إسهام كبير فى الميدان ، يقدم باز كيرشو سلسلة من دراسات الحالة حيث يقدم القرائن على ممارسات مسرحية محددة تتصل بالمجتمع، ويحاول أن يضيق المسافة التى يشير إليها ريموند وليامز بين، التاريخ العام ومن ناحية، والتاريخ العام المرتبط بفنون خاصة أخرى ، من ناحية أخرى ، الدراسات الفردية (١٩٩٢ : ٤-٥) ويجادل كيرشو :

> **لابد من التحرك فيما وراء التحليل الشكلى - والذى يتعامل مع المسرح كما لو كان مستقلاً عن محيطه السياسى والاجتماعى - ويعتبر الأداء المسرحى بناءً ثقافيًا ووسيلة للإنتاج الثقافى . وهذا يستتبع مشاهدة عروض مسرحية خاصة ، بقدر الإمكان ، فى**

محيطها الثقافى الكامل : بالنسبة للحركات الجمالية التى هي جزء منها ، وبالنسبة للتشكيلات الثقافية التى تسكنها . (١٩٩٢ : ٥ -٦).

ولا يعنى هذا استبعاد اهتمامات الأشكال الأكثر تقليدية فى تاريخ المسرح والنقد الدرامى ، ولكن يعنى ربطها بأشكال التاريخ الاجتماعى والاقتصاد السياسى وعلم الاجتماع نظريًا وعمليًا .

إن التركيز على **الفرق** المسرحية **المعاصرة** وعملها الذى له أساس فى سياق المجتمع السياسى ، يعنى أن المنهج المتداخل والمترابط مع الفنون الأخرى ليس فقط مفيدًا ولكن لا يمكن تحاشيه . وهذا الاختيار فى التركيز يستحق توضيحه حيث إننى لا أقترح أنه بديل أو مسرح سياسى والذى قد أصابه الإهمال . وفى حالة المسرح السياسى المعاصر فإن هناك انحيازًا واضحًا فى النقد والتوثيق المتواجدين ، لصالح اتجاهات طليعية وكتاب مسرح والذين تم إنتاج أعمالهم فى المسارح الرئيسة ونشرها . وتتكرر نفس الأسماء - دافيد هير ، هوارد برينتون ، تريفر جريفيث ، كارل تشيرشل - مرة بعد أخرى . وبينما ليس مستغربًا العثور على دراسات كاملة لعمل كتاب المسرح (غالبًا ما يكون تحليل لمسرحيات مع القليل من السياق السياسى الاجتماعى الذى يغلفه)، فإن **الفرق** المسرحية البديلة فى نفس الفترة تلقت تغطية مفصلة بسيطة . وتعامل الفرق بشكل عام بطرق سطحية ، وهى تعمل كستارة خلفية لأعمال الكتاب المسرحيين أو أنها تصور فى دراسات مسح حيث تنحصر أسباب أعمالهم فى مقالة أو فصل . وسوف أستعرض بعض التواريخ القائمة فيما يلى :

إن أحد أهداف هذا الكتاب هو التركيز وتوضيح الحاجة للتوثيق ، بطريقة مفهومة ، عمل فرق المسرح البديل . وإذا كانت هناك ملاحظة على الضرورة

الملحة ، فإنها تأتى من مقدار ما يفقد فعلاً بمرور الوقت ، خاصة فى ميادين محددة من العمل . إن كتابة وتوثيق التاريخ المسرحى المعاصر يختلف عن تاريخ المسرح الذى يتعلق بالفترات الأولى . ولا تخلو العلاقة بين المؤرخ والموضوع من المشاكل ، وفى الحقيقة توجد نفس المشاكل والتى تتعلق بالأيديولوجية . غير أن عمل جمع المعلومات عن هذه المشاكل وتسجيلها يختلف بالنسبة للمؤرخ المعاصر . وفى بعض النواحى ، فإن الوصول إلى مجموعة أكبر من المواد وأيضًا إلى الناس الذين أتوا بها ، يمكن أن يجعل الفرد يشتاق إلى الفترة التى كانت موجودة من قرن أو قرنين من الزمان .

وفى فحصه للمشكلات المتصلة بكتابة تاريخ المسرح المعاصر ، يستخدم ريتشارد بول حالة فرقة مسرحية كندية ليوضح "السلسلة المعقدة من المفاوضات" التى يواجهها المؤرخ وهو يواجه ثلاثة مواقع من الصراع . "لغة الفرقة (بما فيها إنتاجها المسرحى) ، الاستقبال والرؤية (إعادة الإنتاج) لعملها فى المراجعات والنقد ؛ والتواريخ التى كتبت عنها (فى هذه الحالة مسرح مالجريف رود التعاونى) (١٩٩٢ : ١٠٨) . ويشير ريتشارد بول نولز إلى صعوبات اللغات المتناقضة أحيانًا للفرقة وهى "تبنى نفسها" من أجل الجمعيات المهنية ومؤسسات التمويل والجماهير :

> **إن تاريخ المسرح ، بالطبع ، مثل أى تاريخ آخر ، مكتوب بالفعل دائمًا، وفى حالة الفرقة المسرحية فإن الوثائق الأولية التى يعتمد عليها المؤرخ – السجل الأرشيفى للسياسات والطلبات والخطابات ، والمراسلات ، وإصدارات الصحف والتى مع إنتاجها تشكل لغات**

الفرقة – تشكلها اهتمامات ، واستثمارات والاستراتيجيات الروائية للمؤلفين الذين يكتبون لجمهور خاص لأغراض خاصة. (١٩٩٢ : ١٠٨ – ١٠٩) .

وهناك نقطتان رئيسيتان متضمنتان فى تحليل نولز . أولها أن فكرة الهوية المشيدة لها صلة خاصة بالنسبة لمؤرخ المسرح المعاصر ، وقد كان للإعانات المالية العامة للفنون فى فترة ما بعد الحرب وحديثا الخصخصة المتزايدة للفنون تأثيرًا مباشرًا على الممارسات الإدارية للفرق المسرحية والوسائل التى بها تجبر على تسويق نفسها فى محاولة لتأمين الاعتمادات المالية . وحقيقة يجب أخذ هذه الأمور فى الاعتبار عند جمع وتحليل الوثائق الأولية للفرقة، ثانيًا، يجب استخدام المنهاج – فى هذه الحالة "المنظور المادى الثقافى" (١٩٩٢ : ١٠٧) – والذى يسمح بمثل هذا التحليل .

وتصبح الحاجة إلى مناهج مرتبطة بالعلوم الأخرى أكثر وضوحًا عندما ينتقل الفرد من تفحص الوثائق إلى دراسة الفرقة كجماعة أو فرقة تعمل . وتتوفر بعض هذه المعلومات فى المصادر الأولية ولكن وصول المؤرخ المعاصر إلى الممارسين الفعليين (هؤلاء الذين انخرطوا بالفعل فى العمل) وإلى العملية الإبداعية للفرقة (لقاءات، تدريبات ، ورش عمل) والإنتاج نفسه – يمهد الطريق لاحتمالات متعددة . وهنا يستطيع المؤرخ المسرحى أن يستعير أساليب عالم الانثروبولوچيا والملاحظة والمقابلات ، لكى يكمل الوثيقة . وفى النهاية ، ومع ذلك ، لا يزال المؤرخ يواجه عدة مشاكل تتعلق بالمنهج وترتبط بهذه الأساليب .

وهذه غالبًا ما تتضمن التوفيق بين الاعتبارات الداخلية والخارجية المتصارعة فى عمل الفرقة (أعضاء الفرقة والنقاد والهيئات التمويلية). وليس مستغربًا

الحصول على إجابات مختلفة لأسئلة مشابهة من الممثلين وإدارة المسرح والإدارة (أحيانًا فى ملاحظات خارج السجل) أو تفسيرات مختلفة من نفس الناس فى أوقات مختلفة ، ناتجة عن مواقفهم المتغيرة فى قسم الأعمال التنظيمى . وقد يجد الباحث أيضًا ، من خلال مقابلة وملاحظة موضوع العمل ، والفواصل التى بين الطريقة التى تنشد الفرقة العمل بها والطريقة التى تعمل بها فعلاً . وليست التعليلات والتقييمات المتصارعة هى الميدان الوحيد للفرق المعاصرة ، ولكننى سوف أدافع بأن عملية تسجيلها هى موضوع أكثر حساسية عند التعامل مع الحاضر بعكس الماضى الأكثر بعدًا . وعلى أية حال فمن الأسهل تشريح الجثة .

وفى التأكيد على الطبيعة الحساسة للعمل فإننى أقل اكتراثًا بمضايقة الأفراد وأكثر اهتمامًا بتضمينات الدراسات النقدية والتواريخ بالنسبة للفرق المسرحية القائمة . فمن ناحية ، تستطيع أن يكون لها تضمينات إيجابية من خلال رفع وضع الفرقة ، بل وإضفاء مصداقية أو سلطة على عمل الفرقة (فى المحيط الأكاديمى) . وليس هناك شك فى أنه عندما تخرج مثل هذه التواريخ وتنشر ، فهي تؤثر فى وضع الفرق وتساهم (بغض النظر عن عدم الرضا) فى تشكيل مجموعة المبادىء . وليس غريبًا على الفرق استخدام تقييمات إيجابية فى الدعاية لنفسها وطلبات الحصول على منح . ومن ناحية أخرى فإن التعليلات السلبية يمكن أن تكون مدمرة بالنسبة للفرق التى تكافح من أجل بقائها . وحتى فى مقدمته فى كتاب **التمثيليات المشتركة ١٩٨٦** ، يلاحظ روب ريتشى "إننا نعيش فى عصر كتيب الرعاية وزميله الخفى قائمة مجلس الفنون . إن المشى

على الخط بين شهرة الذاتية الخاطفة ونقد الذات المميت ليس شيئًا سهلاً" (١٩٨٧ :٧) . ومن المهم الاعتراف بقدر معين من المسئولية أثناء عملية النقد.

بعض "كتب التاريخ" القائمة

ويمكن توضيح هذه الموضوعات المنهجية من خلال أمثلة على التواريخ المحددة، والأوضاع ، ودراسات الحالة - وكل هذه الأمور يمكن تطبيقها . ولقد لاحظت بالفعل أنه وحتى اليوم كانت هناك قليل من الدراسات الكاملة والمكرسة لعمل فرق المسرح البديل البريطاني ، وحتى دراسات أقل والتى تتضمن تحليلات للفرق السياسية الشعبية . ولكن كم العمل الموجود يخدم بإلقاء الضوء على مجموعة من المناهج .

إن التحليلات المنشورة عن فرق المسرح البريطاني البديل تأخذ عدة أشكال . فمن ناحية المجال تعتبر الدراسة التى تستغرق فصلاً كاملاً أو مقالة هى الأكثر شيوعًا . وفى شكل الجورنال صنعت المجلتان واللتان تصدران ربع سنويًا **ثياتر كوارترلى ونيو ثياتر كوارترلى** بمفردهما أهم الإسهامات فى هذا الميدان الذى من ميادين البحث وذلك بتقديم موجز عن ، نبذة عن أوضاع الشركات وأيضًا توفير ندوة من أجل المزيد من المناظرات النظرية . ومن بين الدراسات الكاملة والتى تدور حول المسح (تقدم تحليلات مختصرة عن الفرق المختلفة) عمل بيتر أنسورج **تمزيق المشهد** وعمل كاثرين إيتزين **مراحل فى الثورة** ، وعمل ساندى كريج **الأحلام والتفكيكات** وعمل إليزبيث بورمان **المسارح النسائية الحديثة** ، وقد ظهر هذا فيما بين ١٩٧٥ ، ١٩٩٣ وتدور هذه الكتب حول موضوعات عامة

(المسرح البديل والسياسى والنسائى) وتوثق اتجاهات مختلفة تقع فى مجال تصنيفات أكبر تركز كل منها على ما هو اجتماعى ونسائى ، وعلى الشواذ والسود والعرقيات ومسرح المجتمع والمسرح فى مجال التعليم . وتختلف الفترة الزمنية غير أن كلاً منها يفحص عمل ممارسين وفرق محددة فى سياق الأحداث السياسية والتنظيم الحرفى والتركيبات الاقتصادية . وعلى الرغم من أهميتها فهى نادرًا ما تقدم أكثر من وجهة نظر عامة عن الفرق أو مناقشة الأعمال الرئيسة من خلال جماعات ذات صلة . وينطبق نفس الشىء على الفّصل المتعلق بفرقة مسرحية فى مجموعات مثل **سياسة المسرح والدراما** تحرير جراهام هولدرنس و**المسرح البريطانى المعاصر** تحرير ثيودور شانك .

وتوجد بعض الأعمال المنشورة التى تركز اهتمامها على زاوية واحدة فقط ، ولكنها تأخذ أشكالاً مختلفة ، فعلى سبيل المثال، يجرى عمل تقديرات للفرق المسرحية كمقدمات لمجموعات من المسرحيات . ومثال على هذا **الفرقة المتوحشة : أربع مسرحيات واحتفال جامع** ، اختيار وتجميع چيليان حنا . وقد قدمت مقدمة طويلة تغطى خمسة عشرة سنة من تاريخ الفرقة (مكتوبة من وجهة نظرها . تحتوى على اقتباسات من أعضاء آخرين) وتتضمن ترتيبًا زمنيًا للأعمال ، وقائمة بالأعضاء وصور فوتوغرافية للعمل تغطى تلك السنوات . ويأتى الشكل بتحليل زمنى لحياة الفرقة – متعاملاً مع موضوعات تتعلق بالتنظيم، وعلاقات العمل ، والعملية الإبداعية والعيش فى بيئة سياسية واقتصادية أكبر – وأمثلة على النصوص التى أخرجها . ويغطى روب ريتشى أرضية مشابهة فى كتاب **المخزون المشترك : صناعة المسرح الجماعى** ، ولكنه

تحليل أكثر انطباعية وأقل شمولاً . وهذه ليست مجموعة من المسرحيات ، فبدلاً من ذلك تضمن ريتشى تاريخًا قصيرًا عن الفرقة ، ولكنها تكرس معظم الكتاب (حوالى ٨٠٪ منه) لترتيب زمنى بالرسوم التوضيحية عن الأعمال (صور فوتوغرافية مع قوائم بالممثلين وتواريخ) ، يتبعه سلسلة من التحليلات الأولية من المخرجين والكتاب والممثلين ومديرى المسارح ، والذين عملوا مع المخزون المشترك فى فترات مختلفة بين ١٩٧٤ و ١٩٨٥ . ولأن كلا الكتابين يقدمان أكثر مما هو مجرد تحليل روائى من وجهة نظر واحدة ، فهما يثيران بعض الموضوعات التركيبية الشيقة والمتصلة بتراكم تواريخ الفرقة عامة . أولاً ، فهما يلقيان الضوء على مشكلة وجهة النظر أو مكانة المؤلف / المحرر (من الداخل أو من الخارج، ممارس أو ناقد) . وتعتبر المقدمات غالبًا إشارة (بشكل مباشر أو غير مباشر) للعلاقة بين المؤلف / المحرر والموضوع . فعلى سبيل المثال ، فى احتفالها بالفرقة تضع فى الطليعة انغماسها مع "الفرقة المتوحشة" وتجذب الانتباه إلى المقدار الذى حذفته فى تحليلها :

إن هذا تحليل شخصى وجزئى - بكلا المعنيين - لبعض اللحظات الهامة فى حياة الفرقة المسرحية . وحتى إذا أردت ، فإننى لست الشخص المناسب لكى أكتب وثيقة علمية للتاريخ الاجتماعى . وما أريد أن أفعله هنا هو محاولة إعطاء معنًا ما لما يشبه كونه جزء من موجة ضخمة من التغير الاجتماعى . وهو ليس تحليل مفصل بدقة عن وجود "الفرقة المتوحش" خلال الخمس عشرة سنة الماضية ، أشبه كثيرًا بسلسلة من الصور السريعة من ألبوم العائلة . ولذا فإننى أعتذر مقدمًا لكل من سيشعر - وسيعرف - بأن هناك نسخًا أخرى من هذه القصة . (١٩٩١:١١) .

ومن ناحية أخرى فإن ريتشى يتبنى نغمة واقعية ويبدو انفصاله مخلصًا بشكل مزعج . وبعد ملاحظة أن الفرقة قد قررت استدعاء شخص من الخارج ، وأنه لم يسبق له العمل لدى "مخزون مشترك" أو حضور أيٍّ من ورش العمل ، فهو يقول :

إننى مندهش قليلاً ، لهذا ، حين أجد نفسى فيما بعد بحوالى خمس سنوات (بعد المقابلة المهنية الوحيدة مع الفرقة) كمؤرخ رسمى "للمخزون المشترك" . ولم يكن هناك أى تبرير معطى . وعلى انفراد ، فلقد تلقيت تشجيعًا من البعض لكى أقوم بوظيفة بسيطة ، ومن آخرين لكى أتجنب "الاستمرار فى فانشين" . وفى النهاية بدا من الأفضل السماح لأعضاء عديدين فى "المخزون المشترك" بأن يتحدثوا عن أنفسهم .

وهذا يفسر بدرجة كبيرة ترتيب كتاب ريتشى وأيضًا الفرق بين الطريقة التى بها هو وحنا يستخدمان التحليلات الأولية من أعضاء الفرقة حتى يستكملا رواياتهما - فيحاول حنا أن يكون شاملاً بينما يبقى ريتشى خارج المناظرة .

وثانيًا، فهما يثيران تساؤلات تتعلق بطبيعة ومدى المعلومات التى قد يتم تضمينها فى تاريخ فرقة المسرح البديل كم من الانتباه لابد من تكريسه للأصول والمؤسسين والأعضاء والتنظيم وعلاقات الإنتاج والعملية الإبداعية والتمويل والجماهير والاستقبال الناقد ؟ وكم من المساحة لابد من إعطائها لوضع الفرقة وعملها فى سياقات أكبر (المسرح، الثقافة، الاقتصاد ، السياسة) ؟ كيف يتضمن

الفرد أو يعطى صوتًا للأشكال المختلفة من الأحداث أو الممارسات ؟ كيف ينظم الفرد كل هذه المعلومات ؟

ومهما كثرت الاعتبارات فإن ذلك يمكن رؤيته فى كتابين يهدفان إلى درجة أكبر من الشمولية (فيما يتعلق بالأصوات والمصالح) والتى تختلف تركيباتها عن تلك المذكورة بالفعل . والكتاب الأول منهما لرونالد ريز **"الإضافة" أولاً : طلائع مسرح أطراف المدينة فى السجلات** ، وهو مجموعة من المحادثات مع الممثلين ، والمخرجين والكتاب والموسيقيين والمطربين والمصممين والإداريين والذين كانوا فى أوقات مختلفة منغمسين مع فرقة فوكو فوفو المسرحية . والمحادثات التى أدارها ريز مع أفراد أو جماعات نظمت فى سلسلة من الفصول التى تركز على إنتاجات محددة أو مجالات عامة من أعمال فوكو فوفو بين ١٩٧٢ و ١٩٨٨ . وكما يلاحظ ريز فى المقدمة "إن هذا يوفر صورة فسيفسائية من الخبرة ، كما لو أنك قد وضعت كثيرًا من صور الناس فى يديك وبعد ذلك أسقطتها عشوائيًا على الأرض. وما يتكشف هنا وما قد يلمع أو يختفى هو جزء من النموذج (١٩٩٢: ٧). ويصبح الاهتمام أقل مع التحليل الزمنى أو الشامل لعمل الفرقة وأكثر مع تقديم القراء صورة أكبر لما يطلق عليه ريز "المسرح الجديد" والمجموعة الكبيرة من الممارسين الذين فرخهم .

أما الكتاب الثانى وهو : **مهندسوا الخيال : كتاب دولة الرفاهية** (طبعة معدلة) تحرير تونى كولت وبازكيرشو يحاول أيضًا إلقاء الضوء على الأبعاد المختلفة لعمل الفرقة . وهو يجمع بين الأسباب التحليلية والروائية من خلال الممارسين والأكاديميين خارج الفرقة مع إسهامات وصفية وتعليمية وانطباعية من أعضاء

الفرقة . وككتيب فنى (بعض منه يتم توضيحه بالرسومات) فهو يقدم معلومات عن ممارسات ويلفر ستيت والتى تتراوح بين عروض مسرح الشارع والموسيقى إلى صنع عرائس على نطاق واسع وإعداد الطعام . وكتاريخ للفرقة ، فهو يسجل التطورات الرئيسة فى تركيب الفرقة ويعمل أكثر من ٢٥ عامًا . وتنظم الملاحق وتعطى مجموعة مختلفة من المصادر الأولية مثل دليل على الالتزامات بإقامة العروض الخارجية ، وترتيب زمنى للأحداث، وعبارات الفرقة فى أكثر من عقدين وقوائم من عروض الفيديو والأفلام والمنشورات . ومما يدعو للدهشة أن الكتاب ليس كاملاً ولا أوحى بأن ترتيبه مثاليًا . ولكن العمل الذى يدور حول العروض لويلفر ستيت ومداه وشكله يعرضان مقدمًا كثيرًا من الأمور التى كنت أحاول إثارتها فيما يتعلق بخصوص مصاعب توثيق فرق المسرح البديل المعاصر.

تركيب هذا الكتاب

كيف إذن "أضع" نفسى وأهداف هذا الكتاب ؟ وحتى الآن فقد استخدمت مصطلح "بديل" بمعنى عام لكى يشير إلى مجموعة متنوعة من الفرق والممارسات وميزت - فقط وبشكل عارض - بين الأنواع المختلفة من المسرح البديل (مثل مسرح الطليعة والمسرح الشعبى والمسرح السياسى ومسرح المجتمع) ، وسوف يوضح الفصل التالى استخدام هذه المصطلحات. ويتركز اهتمامى المحدد ، والذى لابد أن يكون واضحًا الآن ، فى عمل فرق المسرح السياسى الشعبى . وفى الفصل الثاني فإنني أحاول أن أضع هذا العمل فى السياق الأكبر للمسرح البديل فى السبعينيات والثمانينيات . وفى هذا الصدد ، فإننى أوضح الممارسين

وأهدافهم والأشكال التى تبنوها ، وتركيبات الفرقة ، وتأثيرات الدعم المالى العام، وتوسع مسارح الحوادث ومحاولات الوصول إلى جماهير جديدة .

ولقد استفدت من عدد مختلف من المصادر لكى أبنى وجهة نظر عن المناظرات الناقدة الرئيسة والتى حدثت بين الممارسين والمعلقين ، ولكى أشير إلى الأنماط فى صعود وسقوط الفرق فى هذه السنوات . وهدفى هو توفير السياق الأكبر الضرورى لدراسة حالة ٧ : ٨٤ (اسكتلندا) ، وأيضًا للفرق الأخرى فى هذه الفترة . ولكننى أيضًا آمل فى تحدى النقاد، والذين يرفضون عمل فرق المسرح السياسى الشعبى كنوع من البدعة الثقافية المضادة والتى ظهرت وانتهت بدون أى أثر حاسم فى الأجواء المسرحية أو السياسية الاجتماعية . وهنا فإننى أعترف بمفاهيمى المسبقة المتميزة ، وأضعها ضد مفاهيم المعلقين الآخرين . وكما يوضح كيرشو إن الخطابات اللغوية الناقدة والتاريخية هى جزء من النضال الأيديولوجى الواسع للتاريخ مثل الممارسات التى يحللونها ويصفونها (١٩٩٢ :٤١). ونسخة الأحداث التى أعرضها يخبرها التفسير الإيجابى والمفعم بالأمل لتاريخ ومستقبل هذا العمل .

وأعترف أيضًا بالدرجة التى إليها كنت مضطرًا للاعتماد على تحليلات قائمة للفرق المسرحية المشهورة وبتلك الطريقة ، تعزز مجموعة المبادىء التى تطورت داخل هذا الميدان . وهذا يعنى أننى استبعدت بالضرورة الجماعات التى لم تحظ بالانتباه ، ومع ذلك فإنها تؤدى عملاً جديدًا وهامًا . وهناك تأثير متزايد يحدث عندما تصبح بعض الجماعات أكبر وأكثر تأسيسًا ، ولذا فإنه من الممكن العثور على كتاب عن چونيت ستول وويلفر ستيت ، بينما تنحصر المعلومات عن الفرق الأخرى فى مقالات صحفية قصيرة، أو لا توجد مصادر منشورة على الإطلاق .

وهذه المشكلة فى تشكيل أو تعزيز مجموعة المبادىء فى مجال غير تقليدى يصعب التغلب عليها واستطيع فقط الأمل فى أن يستخدم الآخرون الأنماط التى فى هذه الدراسة وأن يطبقوها على الفرق التى لم يتم توثيقها جيدًا .

أما الجزء الثانى، فهو مخصص لدراسة حالة مفصلة عن فرقة مسرح السياسة الشعبى ، ٧ : ٨٤ ، بين ١٩٧٢ و ١٩٨٨ ، بينما كان تحت الإدارة الفنية لچون ماجراث . وأخذت المعلومات جزئيًا من المصادر المنشودة ولكن أساسًا من أبحاثى التجريبية التى أجريتها فى اسكتلندا . وقد تضمن هذا البحث تجميع عدد من الوثائق الأولية (نصوص غير منشورة ، سجلات سياحة، وتقارير مجلس الفنون) وأيضًا مقابلات مع الأعضاء المؤسسين للفرقة وممثلين وإدارة خشبة المسرح ونقاد مسرحيين . ومن خلال كشف تاريخ وتجارب لهذه الفرقة الخاصة فقد حاولت توضيح أهمية هذا النوع من العمل المسرحى وزيادة مفردات الأشكال التقليدية للتحليل لكي يتضمن تقاليد سياسية شعبية . وبهذه الطريقة فإن ٧ : ٨٤ هى فرقة تستحق التوثيق ولكن أيضًا وظائف كمثال لتصنيف أوسع من العمل.

لقد واجهت بطريقة مباشرة أكثر من المهمة ، الجهة الصعبة وهى محاولة فرض تركيب نافع ومفيد على قدر كبير من المادة والتوفيق أحيانًا بين المصادر المتضاربة وغير المتوافقة ويعتبر تدريبى الأكاديمي مسئولاً عن حقيقة أن الإنتاج النهائي هو نوع خاص من الوصف المكتوب . ولكن لدى أمل فى أن تروق مادة الكتاب ليس فقط للطلاب والأكاديميين، ولكن أيضًا للممارسين والإداريين والنقاد وجماهير المسرح بشكل عام أكثر .

لقد نظمت دراسة الحالة فى ثلاثة فصول رئيسة . يوثق الفصل الثالث أصول ٧ : ٨٤ (اسكتلندا) ، وطرق عملها ، والتحول فى التنظيم من الجماعية إلى التركيب الإدارى فى أواخر السبعينيات ، وتاريخ تحويلها . وهو يؤسس علاقات وظروف الإنتاج الضرورية لفهم التغيرات والتطورات فى العمل الفنى للجماعة وبقائها . أما الفصل الرابع، فيقدم عرضًا ونقدًا لنظريات ماجرات لإنتاج مسرح يخدم جماهير الطبقة العاملة ، من خلال الإعداد للفصل الخامس حيث أفحص مجموعة اختيارية من المسرحيات لجماهير الريف والمدن لأكثر من خمسة عشر عامًا . وهناك اتجاه فى التحليلات القائمة لـ ٧ : ٨٤ (اسكتلندا) لكي ننظر بطريقة مفصلة إلى أول وأفضل إنتاج ، **أغنام الشيفيوت** *، **المهر والغنم** ، **البترول الأسود** وإما تجاهل أو رخص المسرحيات التالية . ولكننى أدافع بأنها تخبر بقضية هامة عن الأحوال المتغيرة من أجل المسرح السياسى الشعبى بين أوائل السبعينيات وأواخر الثمانينيات وتوضح الطرق التى بها استمرت ٨٤:٧ فى تكييف ممارساتها بدون هجر أهدافها السياسية .

وهؤلاء الذين عملوا مع فرقة ٧ : ٨٤ (اسكتلندا) أو على معرفة بها سوف يدركون أننى أحيانًا قد قللت من أهمية الخلافات والشروخ لمصلحة الترابط . ولقد أدخلت أيضًا أصواتًا مختلفة فى روايتى ولم أتركها تتحدث عن نفسها خاصة عندما تجمعت المعلومات من خلال المناقشات غير الرسمية والملاحظات الشخصية . وفى النهاية، فإن بعض الأصوات (بالتحديد چون ما جرات وإليزابيث ماكيلان) تفترض أدوارًا فى روايتى أكثر سيطرة من أخرى جزئيًا

---

* أغنام الشيفيوت : فصيلة من الأغنام ، غزيرة الصوف ، كانت تستوطن مرتفعات إسكُتلندا .

لأسباب عملية (لقد اعتمدت بشدة على تحليلاتهم المكتوبة عن الفرقة ومقابلاتى معهم ، ولكن أيضًا لأن أصواتهم كانت الأكثر تأثيرًا أثناء سنوات حياة الفرقة . ولن أكون جريئًا جدًا حتى أدعى أن دراسة الحالة هذه متعبة ولكننى كنت أهدف إلى التوازن بتضمين عدة وجهات نظر . وما أقدمه هو نسخة من الأحداث ولدى الأمل فقط فى أن تحرك التواريخ المنافسة .

٢- خلق السياق : المسرح البديل فى السبعينيات والثمانينيات

إن "المادية" هى عكس "المثالية" : وهى تصر على أن الثقافة لا تستطيع أن تتفوق على القوى المادية وعلاقات الإنتاج . إن الثقافة ليست – ببساطة – انعكاسًا للنظام السياسى والاقتصادى ، ولكنها لا تستطيع أن تكون بمنأى عنه . ولهذا فإن المادية الثقافية تنظر إلى النصوص على أنها ليست منفصلة عن ظروف إنتاجها واستقبالها فى التاريخ ولأنها موجودة ، بالضرورة فى صنع المعانى الثقافية التى هى دائمًا وأخيرًا معانى سياسة .

(دوليمور وسينفيلد ١٩٨٨ : ٩)

وكما قلت فى الفصل السابق ، فإن المدير لابد أن يعلل سبب عدد كبير من الاعتبارات فى بناء "تاريخ" أية فرقة . ويتضمن جزءً من تلك العملية فهم عمل ومكانة تلك الفرقة فى سياق أكبر من النشاط المسرحى . وفى هذا الفصل فإننى سوف أوضح الموضوعات الرئيسة التى أوحت بالمناظرات (بين النقاد والممارسين) فيما يتعلق بالمسرح البديل في السبعينيات والثمانينيات . وبينما يتركز اهتمامى على المسرح السياسى الشعبى ، فإن الموضوعات التى تناقش فى هذا الجزء لها صلة بوضع عمل الجماعتين الشعبية والطليعية فى السياق فى تلك الفترة . وهذه تتضمن الأهداف والأولويات المختلفة لعمال المسارح ، توسيع مسارح الحوادث والمحاولات من أجل الوصول إلى جماهير جديدة والأشكال التى

يتبنونها وتركيبات الفرقة وتأثيرات الدعم العام . وعلى الرغم من مدى ممارسات المسرح البديل ، فإن الاتجاهات العامة والأنماط واضحة وتوفر أساسًا لتحديد مكان وتقييم عمل الفرق المختلفة .

اتجاهات متنافسة

لقد ناقشت حركة المسرح البديل بشكل عام ، ولكنها كانت ولا تزال بعيدة عن كونها وحدة متجانسة . وكما ادعى أحد العاملين فى المسرح الاشتراكى أن تكتل الجماعات المسرحية ذات الصوت اليسارى ، فى مجموعة واحدة ، يحجب الفوارق السياسية الرئيسة باسم "الوحدة" إن "التاريخ المحفوظ لمسرح فرنج Fring الأطراف (أطراف المدن) " عند هاموند ، وجهة نظر قديمة عن السنوات الأولى للحركة ، هو شىء ممتع لعدة أسباب . وفى محاولة الوصول إلى تحليل "واقعى" وليس تقييميًا يقدم لنا كتالوجًا عن الجماعات ومسارح الأحداث والأعمال المنشورة والحوادث بين ١٩٦٣ و ١٩٧٣ ، ويختتم بقوله "من الصعب فهم أى قاسم مشترك بين الظواهر المختلفة لمسرح الهداب" (١٩٧٣ : ٤٦) . ولكن هاموند بدأ فعلاً فى التفريق بين الجماعات المختلفة :

> **يهتم بعض الناس بالمسرح كأداة للتغيير الاجتماعى والسياسى مثل الاهتمام بوسائلهم المختلفة كما هى الحال فى فرقة ٧ : ٨٤ ، وفرقة الاتحاد وفرقة السلم الأحمر ، وهناك فرق أخرى مثل ويلفر ستيت تهتم بالتحرير الخيالى والروحى القائم على مثل هذا التغيير ، بينما هناك فرق أخرى مثل معرض الشعب تهتم أساسًا بالاستكشافات الواسعة لأفكارنا ورؤيتنا الجمالية فيما يتعلق بالثقافة. (١٩٧٣:٤٦).**

وبدون الاستفادة من المسافة وبدون تحليل العوامل المؤثرة يحدد هاموند الجوانب الرئيسة التى ظهرت .

ويمكن أن تعود الاتجاهات المتنافسة التى يشير إليها هاموند إلى الأشكال الأولى من المسرح "البديل" مثل حركة مسرح العمال . ويرتكز هذا الانقسام على إعطاء الأولوية للقضايا المسرحية الفنية على التوظيف السياسى - الحركات الطليعية ضد الحركات السياسية . ويتعامل كل من چون بول ودافيد إدجار مع هذا الانقسام فى الحركة ويتتبعا بعض آثار العوامل التى تعلله . ويركز بول على وجه الخصوص ، على دور وصفات الحركة الطليعية فى السنوات حول ١٩٦٨ . ويحدد مكان جذور اليسار الجديد فى "أهل الفكر الراديكاليين الشبان وليس حركة العمل المنظمة" ويعزو الوعى السياسى لكتّاب المسرح الجدد "بشكل أساسى إلى خبرته ودروسه فى الفشل والحلول الوسطى" (١٩٨٣ : ٨-٩) . ويختلف مع النقاد وعلى وجه التحديد كاثرين إيتزين ، والذى يرى عام ١٩٦٨ نقطة تحول واضحة مفسحًا الطريق أمام "فترة من ... الوعى وظاهرة النشاط غير المسبوقين" (١٩٨٣ : ٩) . ويرفض بول الحركة الإيجابية فى تحليل إيتزين ويدافع بقوله إن الدراما الجديدة كانت نتاجًا لليأس . وبينما قد يكون دفاعه له صلة بأعمال كتّاب المسرح السياسيين، فهو يختار مناقشة (دافيد هير ، وهوارد برينتون، وتريفر جريفيث ودافيد إدجار)، ليناقش هؤلاء الأشخاص الذين لا يمثلون الطيف الكامل للمسرح السياسى بعكس الدراما - فى هذه السنوات .

ومن أجل الوصول إلى هذه الرؤية ، يرفض بول نظرية المؤثرات الاجتماعية "الكونية" ويركز بطريقة مباشرة أكثر على فرنسا واحتجاجات الطلبة فى باريس

فى ربيع ١٩٦٨ .. ومرة أخرى فهو يؤكد على المسافة بين أهل الفكر الرديكاليين ومنظمات الطبقة العاملة : "على الرغم من أنه كانت هناك حركات تقريبية نحو تشكيل اتحاد بين الطلاب والعمال فإن "الثورة" ظلت حتى النهاية كما كانت ، ملكًا للحركة الطليعية السياسية وهى تتشكك فى منظمات العمل كما لو أنها كانت تتبع الحكومة" (١٩٨٣ : ١١) . وهذا التمييز لهم حيث، إن المعسكرين كانا يختلفان فى تحليلهما للمشكلات وحلولها . ويلخص دافيد إدجار الفرق الأساسى بين الموقف الماركسى الأكثر تقليدية والقائم على النضال الطبقى والموقف الطليعى الثورى . وهو يزعم أن الأخير كان يهتم بتحطيم الأكاذيب والأوهام التى تشكل "مشهد" مجتمع المستهلك الحديث . "لقد كان يتم النظر إلى السياسة الثورية على أنها - قليلاً ما - تتعلق بتنظيم الطبقة العاملة عند نقطة الإنتاج ، وتتعلق أكثر بتمزيق الأيديولوچية البرجوازية عند نقطة "الاستهلاك" (١٩٧٩ : ٢٦) . وقد انعكست الفروق بين هذين الموقفين وتضميناتهما على المناهج التى تبنتها الجماعات المسرحية المختلفة .

وبينما كان هناك عمليًا مقدارًا معينًا من التداخل خاصة فى حركة عمال المسرح بين الفرق ، فإن المواقف الموضحة أعلاه قد أنتجت خطين أساسيين من التطور . وقد أكدت المصطلحات المستخدمة - مرارًا فى وصف الجماعات الطليعية والجماعات السرية - على العنف وقيمة الصدمات فى عملها . ويستخدم كل من إدرجار وبول عمل هوارد برنتيون وكتاب المسرحيات فى "المسرح المحمول" لتوضيح أثر الأيديولوچيات الثقافية المضادة على مسرح الهداب البريطانى القديم . ويصف إدجار عملهم بأنه "عنيف وفوضوى ومدمر" ويشير بول إلى هير فى موضوع ما يروق للجمهور :

لدينا سجل سيىء جدًا مع جماهير الطبقة العاملة – وبالكاد مثلنا لأى منهم – وقد كان سلاحنا دائمًا هو الطبقة المتوسطة ، ولكن تعودنا أن يكون لدينا نسبة مئوية لما كنا نطلق عليه تواريخ أجرو . وكمثال على ذلك تقفز إلى الذهن صالة كارنيچى فى وارينجتون . وقد عرفتم من البداية أنكم محكوم عليكم بالفشل . وكل ما لديكم من أمل فى أن تفعلوه هو نشر أقصى ذبذبات سيئة بين الجماهير . (١٨:١٩٨٣) .

وهذا الاستخدام للوسيلة المسرحية من أجل تحدى الجمهور بطرق تصويرية وعدائية واستفزازية أمكن رؤيته أيضًا فى إنتاج مثل **افعله ! والموسيقى الميتة** لفرقة بيب سيمونز المسرحية . وعلى الرغم من أن هذه الفرق لم توجه عملها إلى جماهير الطبقة العاملة فقد ساعدت فى إقامة دائرة متزايدة من مسارح الأحداث ، ومثلت لجماهير يصفهم ستيف جوس بأنهم "أناس من نفس الجيل مثل الممارسين – جيل طلاب أواخر الستينيات من الجامعات والوظائف الشريفة . وقد كانوا يقرأون كتيب **"انتهى الوقت"** ويزورون معامل الفنون ، ومسارح الاستوديو ، والأندية ، والمراكز واتحادات الطلاب أصبحت بؤرة اهتمام لثقافة التأسيس المضادة" (١٩٨٤ : ٤٣) .

وربما قد لا يكون غريبًا أن يغادر بعض الناشطين فى الجناح الطليعى لحركة مسرح الهداب ، مثل برينتون وهير ، أن يغادروا للعمل من أجل المسارح المدعمة بشكل أكبر . وقرار الكتابة من أجل المسارح الرئيسة والانجذاب إلى الفرص التي قدمتها كانت فى النهاية تتصل بالأولويات للمسرحية / الجمالية التى تنطبق على

أعضاء الفرق الطليعية أكثر من أولئك الذين اختاروا العمل المسرحى الذى يدور حول المجتمع . وتكشف ملاحظات برينتون فيما يتعلق بعمله القديم مع اتحاد برايتون الانشقاقات بين النشطاء السياسيين والفنانين :

لقد كانت هناك فكرة أن المسرح يجب أن يكون عملاً تواصليًا ونشطًا من الناحية الاجتماعية والسياسية . لقد كانت هناك فكرة التجربة المسرحية العدوانية . وكان هناك دائمًا توتر فى الاتحاد ... بين عمل المسرح والمجتمع . وهم الآن فرقة نشطة اجتماعيًا فعلاً ، وليست مسرحًا . ولقد ذهبت فى طريق المسرح . (١٩٧٥: ٧) .

ومن الغريب أن يستطيع الكاتب الذى ظهر من حركة الهداب الراديكالية تعريف "المسرح" بشكل ضيق كما بدا له فى تلك النقطة . غير أن كتّابًا مثل برينتون وهير وإدجار لم يهجروا المسرحيات السياسية وقد دافعوا فقط عن أهمية إنتاج تلك المسرحيات داخل المؤسسات الرئيسة .

وقبل فحص المناظرة التى تحيط بالسياقات بالنسبة لهذا العمل ، أحب أن آخذ فى الاعتبار الفرق الشعبية والتى يقوم عملها على المجتمع ومكانتها فى حركة المسرح البديل . ولو أننا مثّلنا اتجاهًا واحدًا من خلال العمل الفوضوى والمحطم للمعتقدات القديمة فى الفرق الأولى مثل معرض الشعب ، وبيب سيمونز ، والمسرح المحمول ، فإنه يمكن رؤية الاتجاه الرئيسى الآخر فى مسرح شارع الدعاية لفرقتى كاست والسلم الأحمر . وما كان مهمًا فيما يتعلق بكلتا هاتين الفرقتين وميزهما عن تلك التى ظلت داخل دائرة معامل الفنون كان التزامهما نحو الحركة العمالية والبحث عن دور يؤديانه داخلها . ويصف إيتزين

فرقة كاست بأنها "ولمدة طويلة أول فرقة مسرحية اجتماعية فى الستينيات" (١٢:١٩٨٠) . وقد تأسست الفرقة على يد الأعضاء السابقين فى الاتحاد والذين أصبحت سياستهم ثورية أكثر من اللازم حتى لم تستطع معها أن تتكيف مع العمل الذى كان يقوم به الاتحاد . ويزعم رونالد مالدون بأنهم "كانوا أول دفعة معاصرة من الفرق المسرحية التي توجه نفسها نحو الحركة العمالية" (إيتزين ١٣:١٩٨٠) . وقد كانت أصول فرقة السلم الأحمر أكثر من عارضة . وطبقًا لريتشارد سيد ، فقد نتج العرض الأول عندما طلبت لجنة عمل المستأجرين ، والمنغمسة فى معركة إيجار مستأجرى مجلس لندن الكبير ، أعضاء فرقة ورشة عمل بوستر إذا كان بمقدور أى شخص خلق رسم قصير من أجل استخدامه كوسيلة للوصول باجتماعاتهم إلى "بداية حية" (٣٦:١٩٧٥) . وقد بدأوا كممثلى شارع للدعاية، وفيما بعد أطلق عليهم "السلم الأحمر" . ويروى سيد قائلاً :

> **الحقيقة بأنه من بداية استهلالها ، كانت الفرقة منغمسة فى تأدية مسرحياتها لجماهير الحركة العمالية - نتيجة الصدفة والحظ فى البداية ونتيجة التطوير الواعى لفهم التاريخ والتقاليد وتنظيم الحركة العمالية عندما صار انغماسنا أكثر عمقًا - كانت أهم سبب فى أن تبقى فرقة السلم الأحمر كفرقة مسرحية اجتماعية ثورية طيلة سبع سنوات . (١٩٧٥: ٣٦) .**

وفيما يتعلق بوظائفها وأهدافها الأولية ، فإن هذه الفرق لها أشياء مشتركة مع حركة مسرح العمال الأولى أكثر مما كان لها مع معاصريها فى مسرح الهداب (أطراف المدينة).

ويشير ساندى كريج إلى خطورة التغاضى عنه أو الخلط بين الفرق ذات الاتجاه الماركسى مع العمل المتأثر بالموقف حيث توجد فروق واختلافات فى سياساتها وأعضائها :

إن مثل هذا التركيز (على ١٩٦٨) يؤكد الوقفة الفوضوية المضادة للسياسة على حساب تراث الشيوعية الماركسية ، وهو يركز الانتباه على مايو ١٩٦٨ فى باريس على حساب الحرب الاستعمارية فى فيتنام وبالإشارة - ضمنًا - إلى أن التكوين الطبقى للمسرح السرًى المبكر كان بشكل واسع عبارة عن مشاركات غير مكتملة تضم الطلاب المتسربين من المدارس والطبقة الوسطى ، وهو يتجاهل الأقلية الحاسمة من عمال الطبقة المتوسطة فى المسرح . (١٩٨٠ :١٨) .

لقد كانت خلفيات أعضاء هذه الفرق متنوعة أكثر من الناس المدربين مسرحيًا والذين نالوا تعليمًا جامعيًا فى فرق مثل فرقة المسرح المحمول . وفى تحليله لراديكالية فرقة كاست ، يصف مولدون الأعضاء بأنهم "من الطبقة العاملة الذين علموا أنفسهم" والذين كان لهم "مشاكل مع وجوديين الثقافة المضادة" (إيتزين ١٦:١٩٨٠) . وفى حالة السلم الأحمر ، فقد كان هناك خلط أكبر ، فقد تضمنت الفرقة طلابًا وأناسًا ذوى عمل طوال الوقت - وبعضهم حصل على تدريب رسمى والبعض الآخر لم ينل مثل هذا التدريب إطلاقًا .

وقد طورت هذه الفرق - أيضًا - علاقات مختلفة مع جماهيرها . وقد كانت فرق الثقافة المضادة - أحيانًا - تهاجم جماهيرها كثيرًا بقدر ما كانت تهاجم قيم

المؤسسات وقد نالوا شهرة فيما أطلق عليه جريج "وحشية فى الأداء" . وكانت الفرق التى تأسست على الماركسية تهتم بتشجيع العمل الجماعى ، ولذا فقد كان المجهود يكمن فى علاقة اتصالية إيجابية مع جماهيرها . وقد أصبح هذا قاعدة فى جذب الجمهور المنشود فى خلق وتعديل العروض من خلال مقابلات ومناقشات تلى العرض وفى التمثيل فى مسارح حوادث لا مسرحية . وبالنسبة لعمل فرقة السلم الأحمر ، يشرح سيد قائلاً :

إننا نهدف إلى وضع عروضنا فى سياق ومسرح حوادث حيث يكون الحاضرون هم الذين صُممت من أجلهم المسرحية ، وحيث لا يمارس السياق ضغوطًا ثقافية تثير الشعور بالإغتراب واللإنتماء . وهذا هو السبب فى أننا نمثل حيث يعيش جمهورنا أو يعمل . وهذا هو السبب فى أن يكون مكان التمثيل هو النادى ، والحانة ، والكانتين ، والمركز الاجتماعى ، وأرضية المصنع . (١٩٧٥ : ٣٧) .

وبالنسبة للناس فقد كانت هذه الفرق تهتم بالوصول ، وكانت معامل الفنون والاستوديوهات "منفرة" مثل المسارح المقامة وكما يلاحظ روبرت هويسون ، وعلى الرغم من أن المساحات الجديدة كانت تمثل تباعدًا عن "البناء الهرمى للمسارح التقليدية" فإنها قد خلقت حقوقًا مقصورة على جماعة من نوع مختلف ولم تستطع العمل كمسرح شعبى بالطريقة التى كان يفهمها چون ليتلوود (١٩٨٦:٢٠١).

وقد استمرت وطورت الفرق المؤسسة إقليميًا ومسرح المجتمع هذه الأنماط من العلاقات مع جماهيرها . وتعتبر فرق مثل إنتر أكشن ونورث ويست سبانر أمثلة جيدة على نوع العمل الذى كان يجرى خارج دوائر الفنون . وقد قدمت

فرقة إنتر أكشن لإيد بيرمان ، فى شمال لندن، وهو مسرح مجتمع قديم ، مسرح أطفال متفاعل فى الأماكن السكانية ومن خلال "حافلة فن المرح" قدمت عروضًا لأناس فى الشارع (جريج ١٩٨٠ : ٢٣) . وقد كتب بول بريم : بالنسبة لبيرمان فإن هذه الأنشطة المتنوعة يمكن بالكاد تحليلها تحت كليشيه "تجريبى" واحد ، حيث إن أهدافها لا تتعلق فقط بالمسرح - وهو يقول "إننى أحب استخدام المسرح كأدارة درامية اجتماعية أحقق بها أهداف المجتمع" (١٩٧٢:٢٦) .

وقد نشأت فرقة نورث ويست سبانر ، المقامة فى مانشستر ، من فرقة مسرح الأطفال ولكن فى النهاية أبدعت مسرحيات مؤسسة على نزاعات عمل محلية وأصبحت فرقة مسرحيات نشطة على أرضية محل وتؤدى عروضها فى أبنية وأحواض السفن الجافة والكانتينات وأبواب المصانع وتؤدى مسرحيات مسائية فى الأندية والحانات مؤسسة على خبرات ورؤى متحصلة من زيارات أماكن العمل (إيتزين ١٩٨٠ : ٢٩٧) . ويلاحظ كريج أن "عروضها، التى يرفع من شأنها عمال المحل والمنظمون المحليون فى اتحاد التجارة وناشطوا المجتمع، تركز على موضوعات منفردة والتى تؤثر بشكل مباشر على جماهيرها" (١٩٨٠: ٣٩) . وفى هذه الحالة كان أعضاء الفرقة جزءً من المجتمع الذى مثلوا له وعملوا فيه ، كما يصف إيرنى دالتون : "إن مسرحية **الأمان** تأتى من خبرة عملنا ، وفى كل مستوى تأخذ خلاصة مواقف عملنا السابقة ... إننا المثلون فى الكانتين ذووا الضحكة . إننا مسرح الطبقة العاملة . وهذا هو تراثنا ، حيث تكون جذورنا ، خلفيتنا الطبقية" (كريج ١٩٨٠ : ٣٩) . ويمكن إيضاح تأثير فرقة نورث ويست سبانر فى توليد الدعم لموضوعات محددة وشعبيتها المتزايدة من خلال حقيقة أن اتحاد فنون نورث ويست خفض المنح بسبب السياسة الماركسية للفرقة (إيتزين

١٩٨٠ :٢٩٣) . إن هذين الاتجاهين الرئيسين - الطليعى والشعبى - مفيدان فى تحديد موقع تنوع الفرق ، والذى ظهر فى السبعينيات ، فى طيف من ممارسات المسرح البديل . وبوسائل عدة ، فهى تمثل انقساماً ثقافياً عالياً / منخفضاً داخل حركة تجريبية أكبر حيث إن كلمة **شعبى** تستخدم فى هذا السياق لكى تشير ليس إلا السكان كلهم، ولكن إلى القطاعات المحرومة سياسياً واقتصادياً - هؤلاء الذين بشكل تقليدى - لم يشكلوا جزءً رئيساً من جمهور مرتادى المسرح . ولكن أصبحت مصطلحات الإشارة تسبب مشكلات بشكل متزايد عبر السنين . وحل تعبير "البديل" فى النهاية محل التعبيرات الأولى "الخفى" و"الأطراف أو السرّى" لأنه كان يوحى ببديل معاكس للمسرح السائد ، وليس مجرد شىء مضافاً إليه . وقد عكس أيضاً بشكل أكثر دقة من "الهداب" المدى الواسع لهذه الأنشطة . واستطاع التعبير أن ينطبق على أى عدد من العناصر مثل السياسة التى تخبر أو يعبر عنها فى العمل، والتنظيم ، والعملية الإبداعية ، والجمهور المستهدف ومسارح الأحداث . ويشير كيرشو إلى هذا المدى من الممارسات بإضافة أنواع أكثر تفصيلاً (فرق مسرح المجتمع ، الفرق السياسية الواضحة ، فرق الحملات ، والفرق المهتمة أساساً بتوسيع لغة جماليات الأداء ، والفرق التى كرست نفسها لإنتاج مسرحيات جديدة) (١٩٩٢ : ١٣٩) .

ولكن يجادل البعض فى أن تعبير "بديل" لم يعد متصلاً بالموضوع. فما اعتدنا أن يكون **كتاب المسرح البديل** أصبح فى ١٩٩٤ **مرشد مسرح ماجيليفرى** والذى يقول فيه ماجيليفرى : "لهذا . الوداع حينئذ أيها "المسرح البديل" . ولو اضطررنا لتصديق ما أخبرنا به ، فإن هذا الكتاب ، حتى العام الماضى كان المنشور الوحيد فى البلد الذى مازال يستخدم هذا التعبير القديم" (١٩٩٤ : ١١) . وما هو مثير ،

أنه لا يقدم تعبيرًا مناسبًا أكثر ويبقى على النصف الآخر من الثنائية : "كيف إذن نصف المضامين الخاصة بنا والتى تظل على درجة عالية من الخصوصية وليس ذلك المتعلق بمجلدات المسرح السائد أكثر ؟ ؛ وبالنسبة للفترة التى نتفحصها هنا فإن "البديل" يعتبر مناسب ودقيق ، وتتضح قيمته فى تحديد الأشكال "الناقدة" (إذا لم تكن "العكسية") فى استخدامه الحديث فى موضوعات مثل الكباريه البديل والكوميديا البديلة .

وتعتبر محاولات التمييز بين مجالات العمل صعبة فى هذه الفترة بسبب تداخل الأساليب والموظفين بين الفرق وبسبب العلاقة المعقدة بشكل متزايد بين القطاع والفرق الرئيسة المدعمة . والفرق مثل فرقة شكسبير الملكية والمسرح القومى الملكى تتصل بهذه الدراسة إلى الدرجة التى كانت معلوماتها فى أوائل الستينيات ، إحدى التطورات الأكثر أهمية فى تشكيل الأرضية المسرحية فى بريطانيا ، من خلال الارتقاء بالعمل الجماعى ، موفرة ندوة لاستكشاف الذخيرة المسرحية الكلاسيكية والكتابة الجديدة . ولكن بسبب أبنيتها فإنها شكلت المسرح الجديد ذا المكانة "المؤسسة" أو السائد ، والذى عليه قد حدد الكثير من المسرح البديل نفسه . وقد كانت هذه الفرق منذ تشكيلها متلقية لأكبر جزأين من الدعم المالى بالنسبة للمسارح فى بريطانيا . وحقًا وكما اقترح چينستا ماكينتوش فإن الاتجاه السائد يمكن من المحتمل تعريفه بشكل أفضل من خلال أنماط الدعم نفسها (لافندر ١٩٨٩ : ٢١٤) . ويدافع چون ماجرات بقوله إنها سائدة "بمعنى أن إنتاجها يمكن التعرف عليه بشكل عام كما يجب علينا جميعًا التطلع للتذوق أو الإبداع أو التقليد" (١٩٧٩ ب : ٤٥) .

وسوف يكون من الخطأ افتراض علاقة عكسية بشكل متشدد بين قطاعى المسرح ، إذا أخذنا فى الاعتبار المسرحيات الجديدة التى أخرجتها الفرق الرئيسة فى مسارح ستوديوهاتها ، والإنتاج المشترك مع الفرق المتجولة الأصغر ، وحركة الكتاب ، والمخرجين ، والمصممين ذهابًا وإيابًا . ولكن لابد من ملاحظة أن هذه العلاقة كانت دائمًا محدودة ، وكانت هناك فرق عديدة ذات طرق عاملة وأهداف كانت (ومازالت) غريبة جدًا وتتناقض مع طرق وأهداف الفرق المدعمة الرئيسة . وتلاحظ چيليان حنا أن الإنتاج المشترك مع المسارح مثل بيرمنجهام رب، كانت مرحلة جديدة فى عمل فرقة الفوج المتوحش ، ولكن ليس بدون ثمن :

بينما اسمرينا فى الصراع من أجل وجودنا المالى أثناء الثمانينيات فإن الإنتاج المشترك مع المؤسسات الأكبر أصبح حبل النجاة للإبقاء على مستوياتنا الفنية. وقد جعلنا قريبين من المصادر والتسهيلات (ورش العمل وأقسام خزائن الملابس) ومع ذلك فإن الوحدات الصغيرة المأخوذة تحت جناح المؤسسات الكبيرة فى خطر لاحتمال ابتلاعها ، وقد شعرنا أننا نتلاعب باحتياجاتنا الاقتصادية من أجل رغبتنا فى العمل بشروطنا .

ويتذكر ستيف جوش أن الأهداف الرئيسة وراء تأسيس المسارح الأقليمية والقومية كانت تتضمن توسيع تركيب الطبقة الاجتماعية من الجماهير ولكن كيف من حيث التأثير أنها أصبحت حالة الطبقة العاملة التى تدعم جماهير الطبقة المتوسطة (١٩٨٤ : ٢٨) . وبالنسبة للفرق التى كانت تحاول الوصول إلى جماهير جديدة وتغير علاقة الإنتاج (بإزالة الهرميات) وتهرب من تأثير ضغوط السوق على الذخيرة المسرحية ، فإن المسارح الإقليمية والقومية نالت إعجابًا بسيطًا .

اختيار مكان العمل

إن ثلاثة مجالات رئيسة من المسرح أصبحت متاحة للعاملين فى المسرح اليساري مع بداية السبعينيات : المسارح المدعمة الرئيسة ، دائرة مسارح الفنون (بما فيها مساحات مسرح الجامعة) ، والمنطقة الممتدة من الأماكن غير المخصصة للمسرح التى اقامها المجتمع . وعلى الرغم من تأكيد هذه الدراسة على المجال الأخير ، فمن الضرورى توضيح كيف أن الثلاثة بالإضافة إلى التليفزيون وفروا فرصًا للعاملين فى مسرح الجناح اليسارى .

ولم تتح هذه المجالات مصادفة أو بسبب الإشارات الضخمة من جانب المؤسسات المقامة . وكانت الفرص ترجع إلى عدة عناصر . أولاً، إن التصميم من جانب الممارسين الجدد على الاستمرار وتطوير عملهم لا يمكن التقليل من قيمته. لقد مرت حركة المسرح البديل - ككل - بعملية تكاثر وتنوع ، مفسحة الطريق أمام الفرق الجديدة وأنواع التنظيمات ، ومثيرة مدى متزايد من الموضوعات المتصلة بالطبقة ونوع الجنس ، والتعرف الجنسى ، والأجناس والاحتياجات الخاصة وظاهرة الإقليمية . وقد كان هناك - أيضًا - أناس مؤثرون (فى الغالب مخرجون) يعملون داخل الفرق المدعمة الرئيسة والتى كانت مهتمة بإنتاج أعمال كتاب المسرح الجدد وتبنى بعضًا من أساليب الإنتاج الجديدة - مدركين فى مرحلة مبكرة أن المسرح البديل سوف يبرهن على وسيلة مهمة من المساند الفنية.

وما كان - أيضًا - مهمًا هو الاعتراف التدريجى بهذه الفرق الجديدة على مستو آخر - الدعم العام . فقد بدأت الضغط على مجلس الفنون من أجل تنفيذ أوامره الموضحة فى الميثاق الملكى فى عام ١٩٦٧ . وبدأت المنح تجىء ، غير أن

الخوف الذى كانت تعامل به هذه الموضوعات الجديدة كان واضحًا من التقارير السنوية . ومن المقدمة إلى التقرير السنوى الخامس والعشرين (١٩٦٩ - ١٩٧٠) يناقش الرئيس لجنة الأنشطة الجديدة والانتقادات التى وجهت إليه "سيد مميز اجتماعيًا وعقليًا" من خلال "أصوات مهتمة" من أجل دعم "مجموعة من البوهيميين المزينين وقساة الشعر" من أجل "تحريك الفوضى فى سانت إيفز والشيوعية فى كولمتون" . وتكشف إجابته الحاجة الملحة المتولدة من الفنانين والطريقة التى كانوا يعاملون بها .

لقد سمعنا ، صوابًا أو خطأً ، بأن مجموعة من الشباب الصغار فى كل أرجاء الدولة كان لها أفكارًا جديدة ولقد زادت الإشاعة بشكل مزعج . وقد جاءت الأصداء من معامل الفنون فى لندن ومنتجعات الشواطىء القريبة ومن المدن التى نادرًا ما كانت ترتبط بالانفجارات الفنية ، ومن كل تقارير الأماكن القريبة ، كانت الظواهر الجديدة تساق إلينا من خلال الحمام الزاجل والجمال والبغال . وقد كنا نجلس ونفتح الرسائل ونبلغها إلى زملائنا ، وكانوا جميعهم يشيرون إلى شىء واحد ، وهو أن هناك شيئًا غريبًا ... جماعات متحمسة من الشباب تعمل تحت ظروف غير مألوفة تمامًا بطريقة يجدونها مرضية جدًا .. وهم يحاولون فى يأس الهروب بعيدًا عما يقيدهم بشكل تقليدى ، وسواء كانوا يضمون أهمية أكثر من اللازم على ما هو مطبوع وقليلاً جدًا على النص يظل محط رؤية... بينما تظل الشكوك والهواجس لتشعر بها - دائمًا - جماعتى التى فى مثل سنى. ومن النفاق التظاهر بأن الشباب لهم ثقتنا الكاملة .

لقد اتخذ قراراً بإعطاء الأنشطة الجديدة "فرصة رياضية" ولكن الإحصاءات المالية تؤكد الأهمية البسيطة التى وجهت نحو هذا العمل . وعلى الرغم من أن المنح للفرق البديلة كانت صغيرة ، فإن توفر الدعم العام جعل فى الإمكان إبداع وتجربة وتجول العروض بدرجة من الثبات لم تكن متاحة من قبل .

ومع الخيارات المختلفة المفتوحة ، فإن الأفراد والفرق كان لابد أن تقرر ما يفعلونه ولماذا ولمن يفعلون ذلك ؟ وأيضًا كيف وأين سوف يفعلونه - وبالنسبة للبعض كانت هذه العملية خطوة طبيعية فى تحديد هوية الفرقة ، وبالنسبة لآخرين كانت جزءً من عملية تعبئة طلبات المنح . وكل من هذه الاعتبارات مرتبط بالآخر . ودرجة الوعى الذاتى التى تشكلت وتعمل بها الفرق تجعل فى الإمكان تفحصها بهذه المصطلحات المحددة .

لماذا المسرح ؟

من المهم الأخذ فى الاعتبار السبب فى اختيار واستمرار الفنانين حتى الآن للعمل فى المسرح بدلاً من التليفزيون أو السينما . وفى السبعينيات فإن المناقشة الرئيسة لصالح التليفزيون كوسيلة للدراما الاجتماعية كانت تتعلق بإمكاناته فى الوصول إلى الجماهير العريضة . ويعتبر تريفر جريفت ، بعد أدائه عملاً لكل من مسرح الهداب والمسارح الرئيسة ، أحد الكتاب الذين ركزوا الكثير من طاقاتهم الإبداعية على المسرحيات والدراما المسلسلة للتليفزيون فى هذه الفترة. وهو يقول واصفًا جاذبية هذه الوسيلة :

> **"إن الاختراق الاستراتيجى" هو عبارة استخدمها كثيرًا فيما يتعلق بعمل الاشتراكيين والماركسيين فى الثقافات البورجوازية ... وببساطة لا أستطيع فهم كتاب المسرح الاشتراكيين الذين لا**

يكرسون معظم وقتهم للتليفزيون . وكونهم يستطيعون الكتابة للمسرح الملكى والمسرح القومى فقط ، يبدو لى خداعًا ذاتيًا متعمدًا فيما يتعلق بطبيعة المسرح فى الثقافة البورجوازية الآن . ومن المثير أن تكون قادرًا على التحدث إلى أعداد كبيرة من الناس فى الطبقة العاملة ، ولا أستطيع فهم الرغبة عند كل شخص فى ألا يفعل ذلك. (إدجار ١٩٧٩ أ : ٢٩) .

لقد كانت أعداد جمهور التليفزيون مذهلة ، كما يشرح ذلك جراهام موردوك: "وحتى مع متوسط جمهور من أربعة ملايين فإن **مسرحية لليوم** مازالت تجذب مشاهدين أكثر من الطبقة العاملة ، أكثر مما كانت تستطيع الأعمال المسرحية أن تأمل فى الوصول إليه فى عقد من الزمان أو أكثر من العروض المتواصلة" (١٩٨٠:١٦٢) . ولكن لم ينل البعض التشجيع على الكتابة أو الاستمرار فيها للتليفزيون بسبب الافتقار إلى الحرية الإبداعية وأنظمة السيطرة على العمل المنتج . وهؤلاء (خاصة كتاب المسرح) الذين ظلوا فى المسرح كانوا مستعدين للتخلى عن الأرقام من أجل الحرية الإبداعية ومزايا العروض الحية والتى توفر الفرصة لمواجهة جمهور كبير بعكس جمهور التليفزيون والذى - كما يلاحظ - إدجار "محصورًا فى مكان جامع من حجرة معيشة الأسرة ، المكان الذى فيه يكون الناس فى أقل درجة من النقد وأكثر درجة من التحفظ ورد الفعل" (١٩٧٩:٣٠) .

وتتصل بهذه الفكرة عن الجماعية الطبيعة الديناميكية للعلاقة بين الممثل والجمهور . ويشير كريس رولينس إلى علاقة ذات ثلاثة أطراف بين المتفرج والمتفرجين الآخرين والممثلين وكيف يستطيع هذا تشكيل أو تغيير عرضًا موجودًا (١٩٧٩ : ٦٣) ؛ وبالتحديد فإن هذه القوة الكامنة للمسرح هى التى أدت ببريخت

إلى إعادة تعريف العلاقة بين خشبة المسرح والجمهور واستمر تطويرها من جانب مجموعة متزايدة من الفرق المسرحية . ويدافع چون ماجراث بقوله إن المسرح بطبيعته هو منتدى سياسى أو وسيلة تسييس لأنه "يشن أكثر الأفكار خصوصية إلى عالم العامة ويعطيها معنا تاريخيًا وسياقًا، وهى تمر خلال عيون وعقول الجمهور" (١٩٨٤ : ٨٣) .

ويربط ألبرت هانت هذه الأفكار عن "الحيوية" والطبيعة العامة للمسرح بالتأثيرات المحايدة لوسائل الإعلام الجماهيرية ، ويؤكد على قدرة المسرح على تقديم "تجربة حسِّية مباشرة من خلال جعل الخيال محسوسًا ... فى مجتمع تصبح فيه الخبرة أقل حضورًا وأكثر ثانوية" (١٩٧٥ : ٦) . وهذا التأكيد على الصور البصرية المحسوسة كان عاملاً مهمًا وراء عمل جماعات سياسية عديدة ، خاصة تلك التى تستكشف أساليب الكرتون فى التمثيل . ويسمح الموقف الحى الجامع أيضًا بالتغذية المرتدة الفورية من خلال الجمهور ، معطيًا الفرصة للممثلين، جعل تأثير أو نجاح أعمالهم يتم بطريقة تستحيل مع التليفزيون – على الرغم من توفر التصنيفات – . وما هو أكثر أهمية هو إمكانية مناقشات ما بعد العرض مع الجمهور . وقد تم تطوير هذه الممارسة وما زالت تستخدم مرارًا من خلال فرق متجولة على نطاق صغير وفرق مجتمع تعرض فى أماكن مثل الخمارات ، والأندية والصالات . ويصف ريتشارد سيد الدور الرئيس الذى لعبته هذه المناقشات فى عمل فرقة السلم الأحمر :

> **إنه هنا حيث تستطيع الفرقة والجمهور تبادل الخبرات . ويتم تبنى الأفكار والأسئلة المثارة فى المسرحية ورفضها وتحديها وتعديلها وتضييقها وهكذا . وتتعلم الفرقة ويتعلم الجمهور . وتتغير**

المسرحية نتيجة لذلك وهكذا يتغير أيضًا الجمهور والفرقة .
(١٩٧٥ : ٣٧) .

ويسمح المسرح بهذا النوع من الحوار بطريقة لا تسمح بها وسائل الإعلام الأخرى . وتمتد هذه المرونة أيضًا إلى الاقتصاد والسيطرة على المضمون ، ويمكن أن يكون المسرح كثيف العمالة ، ولكنه يتطلب تكنولوجيا بسيطة أو لا تكنولوجيا على الإطلاق ، ولذا فهو يمكن إقامته فى أى مكان بواسطة أى شخص بعكس التليفزيون أو الفيلم .

وعلى مستوى آخر ، يضع رولينس فى الاعتبار التضمينات السياسية التى كانت فى الطبيعة الجامعة للعرض الحي بالنسبة للاشتراكيين على وجه الخصوص . وهو يفحص فكرة الظاهرة الجماعية كجانب ثقافة الطبقة العاملة وأحد اسلحتها ضد الفردية الرأسمالية (١٩٧٩ : ٦٤) . وغالبًا ما يرتبط تآكل تنظيمات الطبقة العاملة بالتطورات الاقتصادية والاجتماعية فى سنوات ما بعد الحرب خاصة خصوصية الحياة العائلية وتأثير وسائل الإعلام الجماهيرية . ويلاحظ كلاريف باركر فى وصفه أماكن عدم الرضا التى تشكل عمل من يعمل فى المسرح فى الستينيات :

لقد كان هناك شعور عام بأن إعادة بناء المجتمع بعد الحرب قد حسن ماديًا الأحوال المعيشية للطبقة العاملة، ولكن فى بناء العقارات وشقق الأبراج فإن الاحتياطات لم تتخذ من أجل استمرار المؤسسات الاجتماعية لخدمة جماعات الطبقة العاملة .
(١٩٨٠ : ٢٧٤) .

فقد كان الدور المهم الذى لعبه التليفزيون هو الذى أدى بكتاب مثل جريفيث بأن يستفيدون منه . بينما ظل آخرون ملتزمين بإغراء الناس للخروج من حجرات معيشتهم إلى أشكال التسلية العامة .

ولا يستطيع المسرح المساعدة - فقط - على الارتقاء بظاهرة العمل الجماعى الأكبر من جانب الجماهير ، ولكن كما جادل ألبرت هانت ، فإن علاقات العمل بين الفرق المسرحية يمكن أن تقدم نماذج إيجابية لتركيبات غير هرمية (١٩٧٥ :٦) . وبهذه الطرق ، فإن المسرح يمتلك قدرات توظيفية سياسية وفنية قوية لهؤلاء الذين اختاروا استكشافها واستغلالها . ولقد اعتمدت فرص القيام بهذا على السياق الذى اختار الممارسون العمل فيه .

الاختراق الاستراتيجي أو التسامح المكبوت ؟ المسرحيات الاشتراكية فى المسارح السائدة

إن إحدى الموضوعات ذات الجدل التي ظهرت فى السبعينيات كانت تتعلق بإنتاج المسرحيات من جانب الكتاب الاشتراكيين فى المسارح المدعمة الرئيسة . وقد كان للمسرح القومى الملكى وفرقة شكسبير الملكية إعجابًا خاصًا لدى العاملين فى المسرح - فبالنسبة للبعض كانتا تمثلان المظهر والنجاح ، وبالنسبة للبعض الآخر فهما توفران مصادر . فعلى سبيل المثال فإن دافيد هير ، والذى مع هوارد برينتون أخذا خطوة من مسرح الهداب إلى مسرح التأسيس ، يتذكر :

> **لقد أتيت هنا إلى المسرح القومى لكى أجرى تجارب على نطاق واسع، إننى اكتب مسرحيات اجتماعية وعليكم أن توفروا امدادًا من الممثلين ، فرقة فى حجم فرقة شكسبير ، حتى لا تمثل فقط كل طبقة ، ولكن تستطيع الفرق المناقشة داخل كل محاضرة . إنكم**

تتحدثون عن حوالى ١٥ - ٢٠ ممثلاً . وهناك فقط ثلاثة أو أربعة مسارح فى الدولة حيث تستطيعون استخدام ذلك العدد. (ويكز ١٩٨٤ :١٦) ولكن امتدت الاهتمامات وراء الميزات الفنية التى وفرتها هذه المسارح .

وبينما كانت الفوائد الاقتصادية والفنية واضحة ، كانت هناك أسئلة تتعلق بمكانة العاملين فى المسرح الاشتراكى داخل هذه المؤسسات . وإحدى المناقشات المؤيدة للعمل من أجل المسارح الكبرى فى هذه السنوات كانت تتضمن فكرة تحديها أو هدمها ، كتركيبات سلطة ، من الداخل ، ويتفق ريموند ويليامز بأن تأسيس "ثقافة الهداب" هو شىء مهم ولكنه يؤكد أيضًا على أهمية الاستفادة من الفرص فى المؤسسات السائدة عندما تمثل نفسها : "وإذا لم ننافس المؤسسات المركزية فعندئذ نحن نفسح الطريق أكثر من اللازم ... وأنت حقًا تصل هناك مع اقتراحات لتركيبات أكثر ديمقراطية والذى يريده الكثير من تلك المؤسسات ، وعلى أى حال فهى تعتبر بعدًا ضرورى لأى تحدى جاد للوضع المألوف" (١٩٧٩: ٢٦) .وما هو حتى أكثر أهمية بالنسبة للبعض كانت فرصة لتوجيه نوع خاص من المسرحيات أو الرسائل إلى جماهير الطبقة المتوسطة والتى تروق للفرق اليسارية. وهو ما أشار إليه برينتون بأنه "طليعة الحركة السياسية تمامًا" (إيتزين ١٩٨٠ : ١٩٦) . وقد ذهب دافيد إدجار إلى أبعد من ذلك ، مقترحًا بأن محاولة الاقتراب من جماهير الطبقة العاملة قد فشلت ، وامتدح "الأهداف المتواضعة لفرقة مثل الفوج المتوحش ، لكى تعرض بشكل سياسى وجمالى مسرحيات ناضجة على الجمهور الموجود" (١٩٧٩ : ٣٣) .

وفى تقييمه للمسرح السياسى فى فترة العشر سنوات ما بين ١٩٦٨ و ١٩٧٨ فقد اعتبر إدجار تدخله فى صراع الطبقة العاملة ، فى أفضل الأحوال ، "مرقعًا

وسطحيًا" (١٩٧٩ : ٢٥) . وعلى الرغم من بعض الغزوات الجديدة من جانب الفرق ذات الدعاية للمبادىء اليسارية وكتاب التليفزيون ، زعم بأن النجاح الأساسى قد تم إنجازه فى المسرح السائد قائلاً إن "أقوى وأغنى العبارات المسرحية الذكية سياسيًا فى العشر سنوات الماضية كانت فى الأبنية التقليدية التى ترعاها الطبقة المتوسطة؛ (١٩٧٩ : ٣١) . ومن بين أمثلة هذه العبارات أشار إلى المشاهد الأخيرة فى مسرحية **لير** لبوند ، **والرقبة النحاسية** لبرينتون وهير **وجونشا** لكيفى ، **والمخلب** لباركر .

والمسرحيات التى يشير إليها تتشارك فى قيمة "الصدمة" والتى تعتمد على جهل الجمهور بما يحدث . ولكن توجد مشكلة مهمة تتعلق بتوافر هذه المسرحيات حيث إنها تعتمد على الأشكال المتلقاه الأدبية والمسرحية ويعزو إدجار عدم توافرها إلى "هؤلاء الذين بدون ميزة مشكوك فيها من التعليم الجامعى ويعترف بأن الكتاب الذين يشير إليهم ينتمون إلى الظاهرة النشاطية السياسية أكثر من عاملى المسارح الاشتراكيين المتجولين . ومما هو مثير ، أنه يبدو عديم الوعى بتحيزه كمتفرج . وقد يكون حقيقيًا أن قوة المسرحيات التى يسوقها ، وأخرى عديدة ، مثلها تعتمد على القراءة المحكاه . ولكن ما يبدو أنه قد تجاهله هو التأثير القوي للعبارات المسرحية التى عملت لأنواع أخرى من المشاهدين ، وبالتحديد جماهير الطبقة العاملة ، وهو لا يبدو أبدًا أنه يعلل إمكانية عدم توافر الصور المقدمة من خلال الأشكال الشعبية للمسرح - وذلك لعدة أسباب .

والمشكلة الثانية، هى أن الأماكن التى قاموا فيها بالعرض الأول - رويال كورت والمسرح القومى ، وآلدويتس - كانت وما زالت بالكاد ترتاد من جانب الطبقة

العاملة . ويدافع إدجار بقوله إن المسرح الاشتراكى لم يبن جمهورًا كبيرًا من الطبقة العاملة ، وبدلاً من ذلك ، فقد ولّد تأييدًا داخل الحركة الاشتراكية و"جمهور **تعليق**" ويختتم بأنه عندما ترتقى الفرق المسرحية إلى هذا فعندئذ تستطيع التركيز على تقديم مضمون يستطيع التكلم بشكل مناسب وبقوة وبحجة إلى ذلك الجمهور" (١٩٧٩ : ٣٢) .

وليس مجرد مصادفة أن يوفر تقييم إدجار دفاعًا لبعض عمله فى ذلك الوقت. وقد كان عمله مثل عمل برينتون وهير يتميز بنقله بعيدًا عن الدعاية السياسية وخاصة اليسارية إلى المسرح السائد . وقد علل سبب انشقاقه عن جنرال ويل كنتيجة للاستحواذ على الصقل والإحباط مع محدودية الدعاية السياسية . (١٩٧٩ ب : ١٣) . وقد انجذب - أيضًا - إلى مصادر خشبات المسرح الأكبر ، ولكنه كان يصر على أن ترشيح المسرح السائد بواسطة كتاب المسرح الاشتراكيين كان إنجازًا مهمًا فى حد ذاته . وفى حالة عمله هو ، كان يدعى : "إن القضاء والقدر كان لهما تأثير أكبر من أى شىء آخر كتبته بفضل تأدية العمل فى آلديوتيس . جزئيًا لأنه أفضل من كثير مما كتبته وجزئيًا لأنه أصبح حدثًا" (١٩٧٩ : ١٥) .

ومن الصعب عدم اعتبار مناقشات هؤلاء الذين كانوا يذهبون إلى المسارح الرئيسية كتبريرات للتحرك إلى ما كان يعتبره هم وآخرون عديدون كأشياء أفضل وأكبر . وبينما كان ينكر قليلون أنه من الأفضل أن يكون لدينا مسرحيات سياسية منتجة داخل مسارح المؤسسة المدعمة وذلك أفضل مما لاشىء على الإطلاق ، فقد أثيرت عدة إنتقادات مهمة . وقد كان الاعتراض أو الاهتمام الرئيسى على خطورة تضمين أو استيعاب الأعمال التداخلية من جانب

المؤسسات السائدة . وهذا يعمل على مستويين : السياق الذى تعرض فيه المسرحية يستطيع أن يؤثر ، وحتى يشتت تأثيره أو معناه بالنسبة للجمهور وبدوره يمكن لهذه السيطرة أن تستخدم لتقديم ، ولكن فى نفس الوقت احتواء ، الأصوات المعارضة.

وقد كان ماجراث أحد النقاد الأعلى صوتًا فى هذه المناظرة . وقد عكس عمله اتجاه أعمال برينتون ، وهير وإدجار ، وقد رفض فرصة الكتابة للمؤسسة المدعمة، وبعد التجربة مع التليفزيون والسينما ، ركز طاقاته على العمل مع ٧ : ٨٤ (كلتا الفرقتين الإنجليزية والاسكوتلندية) من أجل خلق مسرح لجماهير الطبقة العاملة . وقد اعترف بأن المسرحيات الاشتراكية فى مسارح المؤسسة كانت تستطيع المساهمة فى "النضال ... ضد سيطرة وهيمنة الأيديولوچية "البورجوازية" داخل تلك المؤسسات. ولكن رفضه للمسرح السائد كان قائمًا على حقيقة أنه تركيبات سلطة ، كانت هذه المسارح تعكس الصناعات المؤممة – "التركيبات الرأسمالية" بدون الحاجة لجنى أرباح ؛ وقد دافع ماجراث بقوله :

> **إنها (المسرحيات) أصبحت "إنتاجًا" وتبقى العملية كما هى : إنها فى خطر مستمر من كونها تتناسب فى الإنتاج بواسطة نفس الأيديولوجية التى شرعت فى الاعتراض عليها ... والعملية والمبنى وتركيب الأجور وآلة الاعلان وميزانية مشروبات الاستراحة المجانية، كلها تستطيع تحويل المعارضة إلى إبداع وتجديد. (١٩٧٩ب: ٤٦).**

إن محاولة تغيير أحوال الإنتاج المسرحى – من أجل خلق مسرح سياسى ، وليس مجرد مسرحيات تتعامل مع موضوعات سياسية – كان شيئًا أساسيًا فى عمل العديد من الفرق المسرحية ، فى بريطانيا وفى كل مكان آخر .

وعندما تتعارض سياسة وسياق المسرحية مع بعضهما الآخر ، فإن هناك أيضًا مخاطرة بالتشتت خاصة عندما ينكر على الكتاب حقهم فى السيطرة على المادة . وهذا يمكن حدوثه بطريقة مباشرة كما هو فى حالة إنتاج فرقة شكسبير الملكية ، **جزيرة الأقوياء** لجون أردين ومارجريتا دارسى فى آلدويتش . وبعد نزاع على ما قد شاهدوه كتشتت لمسرحيتهم وانتهاك لحقوقهم ككتاب مسرحية ، أضرب أردين ودارسى ورابطوا أمام المسرح . أما ألبرت هانت ، الذى وافق على أن هناك فجوة مهمة - "الصفة التى تشبه السيرك والمنطلقة للخارج عن نصى أردين تحولت إلى وساطة منغلقة على نفسها فيما يتعلق بانهيار المملكة" أرجع المشكلة - ليس فقط - إلى وجهات النظر السياسية ، ولكن إلى اختلاف رئيسى بين الوسائل العاملة . وقد دافع بقوله :

إن عائلة أردين فى بحثهم عن الوسائل العاملة الجماعية والجديدة، هم أقرب إلى بريخت من مؤسسة المسرح البريطانى : ليس لأنهم ماركسيون أو يساريون بل لأنهم أنتجوا وبشكل مثابر عملاً لا يمكن قصره فى نطاق تقاليد المسرح "الشرعى" ، ولأن طبيعة هذا العمل قد دفعتهم بلا توقف للحصول على حلول بديلة .

(أردين ١٩٧٧ : ١٦٢)

وهذا التشويه للمسرحيات قد حدث بطرق غير متوقعة . فعلى سبيل المثال فإن مسرحية دافيد إدجار **القضاء والقدر** (١٩٧٧) ، والتى أنتجتها أيضًا فرقة شكسبير الملكية ، كانت محاولة لاستكشاف الأساس فى مواقف الجناح اليمينى

المتطرف ، وبسبب اختياره لتقديم الشخصيات بطريقة طبيعية وليس كاريكاتير، أصبح إدجار مدركًا مخاطر كونه يساء فهمه وتذكر كيف أن قليلاً من النقاد وجدوا سرورًا كبيرًا فى الادعاء بأن هذا الكاتب اليسارى قد كتب مسرحية نازية بالصدفة" (١٩٧٧) . والحالة المدهشة والأكثر سخرية كانت النجاح الباهر لمسرحية **المال الخطر** (١٩٨٧) لكاريل تشيرشل فى رويال كورت . وقد افتتح تقريرًا فى **التايمز** (٣٠ يونيه ١٩٨٧) : "إن السخرية التى تتعلق بجشع المدنية تسبب حرجًا شديدًا لخالقيها اليساريين". وقد اندهش تشيرشل وآخرون كثيرون من الاستجابة الحماسية للمسرحية من جانب شركات المدينة التى هرعت لمشاهدتها .

وحتى عندما لا تكون هناك أشكال واضحة من التشويه ، فإن هناك مخاطرة كبيرة متضمنة فى تقديم العمل فى المسارح السائدة . ويشير آلان سينفيلد إلى مشكلة اختيار الزملاء عندما يضع السؤال : "هل ينال برينتون نفوذًا أكبر فى المسرح القومى ، أو أنه يساعد الدولة فى تقديم جبهة ليبرالية ؟ من يستخدم من؟ (١٩٨٣ : ١٩٤) . إن كثيرًا من الممارسين كانوا مدركين أكثر من اللازم بقدرة الثقافة البورجوازية على استيعاب العناصر المضادة . ويقترح الكاتب المجهول لمقالة **الوتد** عن المساعدة الضخمة بأن نشر وجهات النظر هذه فى المؤسسات المقامة يتسبب فى القليل جدًا من التهديد لسيطرة الدولة تهديدًا أقل من التنظيمات الأساسية :

حتى إلقاء قنابل المولوتوف كان مسموحًا به ، بشرط أن يحدث داخل سياق عرض المسرحية ، فى مبنى مخصص لهذا الغرض .

وكانت رسائل عدم الرضا واليأس والتطلعات الثورية فى الحلقة الرسمية لرويال كورت ، ميدان سلون ، إس دبليوا لنخبة العملاء الذين اعتادوا التردد على تلك المؤسسة . وما لم يلق التشجيع وكان أكثر صعوبة فى الاحتواء هو موجة المسرح التى قفزت من الحركة الاشتراكية .... والتى بدأت محاولة الوصول إلى جماهير الطبقة العاملة. (١٩٧٨ : ٦) .

لقد أصبح الاهتمام بالجمهور هو الأساس لمعظم العمل الذى يسعى إليه خارج تركيبات الاتجاه السائد .

البحث عن سياقات جديدة

إن موضوع الجمهور يثير أسئلة عن "لماذا" و"لمن" . وبالنسبة للممارسين المهتمين باستكشاف الإمكانات الوظيفية للمسرح ، فإن هناك فرصة ضئيلة ولكن للعرض خارج مبنى المسرح . إنها حالة أخذ العروض إلى أماكن من المحتمل جدًا أن تجد فيها الفرق المسرحية الناس الذين تحاول الوصول إليهم . وهذا ينطبق على الفرق التى تقع فى التصنيف السياسى ، والشعبى وفرق المجتمع – سواء كانت تحاول خلق ثقافة مضادة تضرب بجذورها فى الطبقة العاملة أو تمثل لأنواع أخرى من الجماهير المحرومة ثقافيًا . بالنسبة لفرق الدعاية السياسية الأولى ، كانت العروض ـ غالبًا ـ جزءً من حدث أكبر (مظاهرات ، سباقات ، وممولى دعم) ، ولكن حتى العروض الكاملة التى ظهرت فى السبعينيات كانت تخدم وظائف معينة . ويشير ساندى كريج بشكل محدد إلى المسرح الاشتراكى،

ولكن النقاط التى يضعها كان يمكن تطبيقها بسهولة على الفرق التى حددت عملها حول موضوعات أخرى مثل نوع الجنس والأجناس :

> **إن المسرح الاشتراكى ... يستطيع أن يقدم المعلومات والتحليل ، ويستطيع دفع الثقة وزيادة التضامن ، ويمكن أن يثير الوعى أو - تحديدًا - يستطيع تقديم التسلية الاشتراكية . ويمكنه المساعدة فى إعادة تأسيس الإيمان بالاشتراكية ، ويمكنه المساعدة فى إقناع المتشككون ، ويمكن زرع بذور الشك عند الناقدين . وربما - حتى وبشكل عارض - يكون مؤثرًا فى تحويل شخص ما إلى الاشتراكية... وهو يثير التحليل، ويضع اللحم على عظام الاشتراكية. (١٩٨٠: ٣٧).**

وحقيقة، إن مثل هذه الأهداف قد تم تحقيقها بدرجات مختلفة بواسطة فرق مختلفة قد شجع العديد منها على الاستمرار وشجع الفرق الأخرى على التكوين. وبالنسبة لفرق مثل السلم الأحمر ، وفرقة رود شو الحزام والمقبض ، وفرقة نورث ويست سبانر ، وفرقة الاتحاد ، وفرقة ٧ : ٨٤ ، وفرقة مسرح النساء .... إلخ ، ترك العمل تأثيره فى أماكن بعيدة تمامًا عن مسارح الاتجاه السائد .

وفى حالة مسرح التأسيس ، يسحب الجمهور إلى المؤسسة نتيجة لعملية الوساطة والتى تقع بين الإنتاج والجمهور ، وفى حالة أنواع معينة من المسرح البديل ، فإن الفرق المسرحية تبحث وتحاول الفوز على جمهورها . لقد كانت عملية صعبة وليست ناجحة دائمًا ولكن كما يفسر كريس رولينس "بواسطة جعل المسرح يتعلق بأسئلة فى قلب حياة الطبقة العاملة - غالبًا فى تعاون معهم -

وبواسطة تقديم هذا المسرح فى مسارح أحداث تقع بالقرب من مكان العمل أو المنزل ، أظهرت فرق مسرح المجتمع ، من خلال شعبيتها ، أنه من الممكن تنمية جمهور أوسع كثيرًا" (١٩٧٩ : ٦٩) .

إن البحث عن مسارح أحداث جديدة كان أساسيًا فى المحاولات الهادفة لتمزيق ارتباطات الطبقة المتوسطة ، تلك الارتباطات التى تحيط بفكرة المسرح . وقد أدرك الكثير من العاملين فى مسرح المجتمع كيف أن تقليل الذهاب للمسرح يمكن أن يكون لجماهير لا تألف الأحداث والمبانى . وقد كان هذا النوع من العزلة مع مسارح الأحداث ذات الانتشار الأضيق والطبقة، وأيضًا العرقية / الثقافية محبطًا مثل مسارح السوق . وقد كانت الفرق المسرحية السياسية الشعبية فاعلة فى تحرير العرض المسرحى من الفراغات المسرحية التقليدية وأخذه إلى مسارح الأحداث المسلية مع صلات أكبر بحياة الجمهور المستهدف ، مثل أندية العمل ، ومراكز المجتمع ، وقاعات الكنائس والحانات .

مناقشة الشكل

وقد تضمن المجال الرئيسى الآخر من الجدال فى السبعينيات والثمانينيات مشكلة الشكل الدرامى / المسرحى . ففى أواخر الستينيات وفى السنوات المشكلة لمسرح الهداب ، استكشفت الفرق المسرحية مجموعة كاملة من أساليب العرض مثل المحاكاة والرقص والمسرح البيئى وأساليب الكارتون والأحداث فى التمثيل . ولكن المناظرة الرئيسة القائمة على الحجج المؤيدة والمعارضة للدعاية السياسية اليسارية والظاهرة الطبيعية ، قد ظهرت على السطح فى أوائل وإلى منتصف السبعينيات ، يعد الجنون المؤقت الأولى للتجريب الراديكالى قد بدأ فى

الخمود . وقد بدأ فى إطلاقه بواسطة ما قد بدا إنه تراجع تدريجى عن المبادىء الثورية التى تحدد الشكل ووظيفة المسرح الاشتراكى . وقد تضمن الجدال ممارسين (أساسًا كتاب) من المسرح اليسارى والدراما بشكل عام - هؤلاء العاملين فى مسارح الاتجاه السائد والتليفزيون ومسرح الهداب المتجول ، ولابد أن أوضح أن تعبير المجادلة تصبح مضللة إذا اعتبر الفرد أن قليلاً جدًا من تلك المتضمنة فيها أخرجت فعلاً إما **دعاية سياسية يسارية نظرية** أو **ظاهرة طبيعية**. ومما جعل المشكلة تتفاقم هو حقيقة أن الممارسين والمعلقين كانوا يستخدمون التعبيرات بطرق مختلفة . وتشير التعبيرات إلى اتجاهات عريضة ربما توصف بشكل أكثر دقة كوسائل غير حقيقية ضد وسائل حقيقية نحو الشخصيات واللغة ومكان وزمان المسرحية . غير أن الارتباطات كانت أكثر تعقيدًا مما كان يتضمنه هذا الانفصال ، وكانت المجادلة أيضًا تتعلق بالقيام بمسرحيات نصية فى فراغات المسرح ضد البعد عن الجهاز التقليدى تمامًا . وبهذا المعنى فإن التعبيرين **الرعاية السياسية للمبادىء اليسارية والظاهرة الطبيعية** كانتا تستخدمان بطريقة أكثر تمثيلاً من كونها حرفية ، موحية باتجاهات أيديولوجية حتى أكثر من الاتجاهات الشكلية / الفنية .

إن تنوع التجارب فى السنوات الأولى من مسرح الهداب أظهرت الحاجة للتحرك بعيدًا عن خشبة المسرح التقليدية ولغتها التى وضحت فى مسرحيات بها شخصيات تتحدث إلى بعضها الآخر (سواء طبقة عاملة أو متوسطة) فى الحجرات . وفى هذا الصدد فقد ذهبت الفرق المسرحية ذات الثقافة المضادة إلى أبعد ما يمكن . وباستخدام مثال معرض الشعب ، يلاحظ كلايف باركر التأكيد البصرى لهذا النوع من العمل "لقد طوروا أسلوبًا يرتكز على عناصر

مذهب الدادية والحدث ، عاملاً من خلال الإبداع الارتجالى للصور البصرية واستغنى عن أى مفهوم لكلمة كونها أسمى أو غالبًا ضرورية (١٩٧٧ : ٦٥) . وقد كان عمل الفرق المسرحية ذات الدعاية السياسية اليسارية أقل فوضى وعدوانية، ولكنه كان بطريقة مشابهة يرتكز على قوة الصور البصرية وليس اللغوية .

وحتى فى مجال المسرحيات النصية التى تتضمن شخصيات وروايات ، فكان هناك تحرك بعيد عن معالجة واقعية لهذه العناصر . وبمقارنة دراما ما بعد عام ١٩٦٨ بدراما (١٩٥٦) الناجحة ، يشير جنذر كلوتز إلى الاتجاه المتزايد لمعالجة الموضوعات بطريقة موضوعية وليست شخصية (١٩٧٧: ٤٧) . ومن بين أمثلة هذه المعالجة الموضوعية للمادة فهو يجعلها تتضمن وثائق ومراجعات تاريخية وعرض للأحداث البطولية ومسرحيات تستفيد من الجرائد والدعاية السياسية والموسيقى الإنجليزية . وبعض المسرحيات المحددة التى يشير إليها هي وثائق مهمة (**المعقد** ، **الحرب من أجل بار شيلتون**) ومسرحية آلان بلاتر **أغلق باب منجم الفحم** ، ومسرحية **معرض السيارات** لمسرح المجتمع ، ومسرحية **الرقبة النحاسية** لبرينتون وهير ، و ٧ : ٨٤ **غنم الشيفوت** ، **والمهر** ، **والأسود** ، **والبترول الأسود**... إلخ . وهو يُضفى الموضوعية ، بحس مسرحى ، إلى عمل بيسكادور وبريخت ، مؤكدًا على موقف الجمهور ، كما هو خارج العمل ، ولكنه مشارك فعال فى إنتاج المعنى . وقد ثبت التأكيد على دور الجمهور أنه وصلة مهمة بين الممارسات المختلفة للمسرح البديل . ودافع ساندى كريج بقوله إن الصفة السائدة بين الأنواع المختلفة للعمل هي "صلة الانغماس" بين خشبة المسرح والجمهور (١٩٨٠ : ٢٨) . وهذا يتضمن تفتيت الحواجز بين الممثلين والجمهور والتى تحفظها الظاهرة الطبيعية بالضرورة فى مكانها .

والأساس للتحرك بعيدًا عن الأشكال الطبيعية للممارسين فى هذه الفترة كان مضاعفًا . فعلى المستوى العملى ، كانت هذه المسرحيات مازالت تتطلب مساحات مغلقة ومزودة ، وكانت الفرق البديلة فى حاجة إلى عروض مرنة أكثر وغير مكلفة . ومن الناحية الأيديولوجية، كانت الظاهرة الطبيعية ترتبط بمسرح "التأسيس" فى تركيزه على عالم أخلاقيات الطبقة المتوسطة - وهو تركيز على ما هو خاص ضد ما هو عام . ومتصلاً بهذا كانت المشكلات الشكلية . وقد فرضت الظاهرة الطبيعية تقييدات كثيرة جدًا ، وأرادت الفرق المسرحية السياسية أن تصل وراء الأفراد إلى القوى السياسية والاجتماعية التى تشكل حياتهم .

لقد وفر عمل بريخت نموذجًا مهمًا للمناظرة التى عقدت بخصوص المدرسة الطبيعية . فقد وفرت كتاباته عن المسرح البطولى وأتاحت مسرحياته تحليلاً شاملاً عن حدود المدرسة الطبيعية بالنسبة للمسرح الاشتراكى ، وأيضًا استرتيجيات للتقليل من شأن تقاليده . وقد كان هناك ثلاثة موضوعات ذات اتصال خاص برفض المدرسة أو الاتجاه الطبيعي (النزوع للمدرسة الطبيعية) . والموضوع الأول، وهو الذى لوحظ بالفعل فيما يتصل بكلوتز ، كان المعاملة الموضوعية للموضوعات على خشبة المسرح . وفى تحديد صفات مسرح الملاحم (البطولات) فإن بريخت يصنع الإنسان ليس كهبة ولكن "كهدف للتحدى" ، واضعًا المتفرج خارج العمل "كملاحظ" أو مراقب (ويليت ١٩٦٤ : ٣٧) . وبشكل أكثر عمومية ، يصف بينچامين خشبة المسرح كرصيف عام . أو "كمنطقة عرض عام" من أجل كشف الأحوال والظروف وليس من أجل خلق أوهام (١٩٧٣ :٤) . إن الحدود التى تضعها الظاهرة الطبيعية أو المذهب الطبيعي على تعامل الشخصية

والزمان والمكان تجعل منها وسيلة غير مناسبة لعرض مشكلات سياسية أكبر والتساؤل عنها . وقد رفض بريخت الواقعية كشكل من الفن المعارض لأن بيتر وولن يقترح أنه كان يميل نحو المحلية وليس العالمية ، ولكي يظهر ما كان حاضرًا فى نفس الوقت وليس ما كان ماضيًا أو مستقبلاً . وقد كانت تحبذ ما هو فعلى وليس ما هو ممكن وتحبذ ما هو ملحوظ وليس ما هو غير ملحوظ . وقد كانت وصفية وليست تفسيرية .

أما الموضوع الثانى وهو متصل تمامًا بالموضوع الأول ، كان إعادة تحديد العلاقة بين العمل على خشبة المسرح والجمهور - "شغل مقدمة المسرح المخصصة للأوركسترا" . ومن خلال فصل المتفرج عن العمل فإنه يلقى به فى دور إيجابى . وطبقًا لبريخت، فإن مسرح الملاحم "يحفز قدرات المتفرج للعمل ويجبره على اتخاذ قرارات ، (ويليت ١٩٦٤ : ٣٧) وهذا الوضع للجمهور مهم فى جدول الأعمال السياسى لمسرح الملاحم وقد سعت الفرق المسرحية الاشتراكية - خاصة- لتعظيم هذه الجوانب ذات التحدى فى المسرح . ويدافع كلوتز بقوله أن فن المسرح بعد ١٩٦٨ قد ذهب أبعد من فن مسرح بريخت فى جعل الجمهور منغمسًا . وكما سوف أوضح فى سياق عمل ٧ : ٨٤ ، فقد سعت بعض الفرق المسرحية نحو ليس فقط انغماس أكثر ولكن أشكال مختلفة، أكثر إيجابية من التفاعل مع جماهيرها أكثر مما فعل بريخت .

والموضوع الثالث الذى يستكشفه بريخت وبينچامين، هو فكرة التغير المستمر أو التجديد فى الشكل، و - أيضًا - فى علاقات الإنتاج فى المسرح ، فكلاهما لابد أن يتغير طبقًا لهدف المسرح . وتتصل هذه النقاط بالمناظرة المتعلقة بالتجديد الشكلى ، وأيضًا بتلك المتعلقة بالسياقات التى تعرض فيها المسرحيات

السياسية. ويبدو أن بريخت قد تعرف على أساليبه الخاصة ليست على أنها أساليب ثابتة ولكن كأساليب مناسبة لتحدى تقاليد المسرح فى فترة محددة . وهو يكتب :

لقد أصبحت الوسائل مستهلكة ولم يعد الحافز ينفع . والمشكلات الجديدة تظهر وتتطلب وسائل جديدة . وتتغير الحقيقة ، ولكى نقدمها، فإن أشكال التمثيل لابد أن تتغير . ولاشىء يأتى من العدم، والجديد يأتى من القديم ، ولكن هذا هو السبب فى أنه جديد . والظالمون لا يعملون بنفس الطريقة فى كل عهد . ولا يمكن تعريفهم بنفس الطريقة المحددة فى كل العصور .

بهذه الطريقة فإن التجديد الشكلى دائمًا يتصل بالتغيرات فى المحيط الاجتماعى والسياسى . وهذا اتضح فى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات مع انهيار سياسة الطبقة الراديكالية .

إن عمل بريخت له تضمينات مهمّة بالنسبة للمسرح السياسى والعاملين فيه لأنه - كما يلاحظ بنچامين - : "إن مسرح الملاحم يأخذ - كنقطة بداية له - محاولة إدخال تغيير كبير فى ... العلاقة الوظيفية بين خشبة المسرح وعامة الناس" النص والعرض المسرحى ، والمنتج والممثلين (١٩٧٣ : ٢) . وسوف استدير الآن إلى بعض الوسائل التى بها استكشفت هذه العلاقات فى المسرح البديل فى بريطانيا فى السبعينيات والثمانينيات .

دعوى ضد المذهب الطبيعى

إن المناقشات الرسمية ضد حركة المذهب الطبيعى قد ركزت أساسًا على الحدود التى وضعها هذا المذهب على معالجة الموضوع . وقد كان هذا هو

الأساس للرفض الأول له كشكل حبًا فى الدعاية السياسية للمبادىء الرئيسة فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات . وكما يشير إدجار فقد استجاب العاملين فى المسرح الاشتراكى فى بريطانيا إلى نضالية السبعينيات المتزايدة برفض الواقعية الاجتماعية للكتاب مثل أمولد ويسكر والتى سيطرت على المسرح الراديكالى لمدة ١٥ عامًا" (١٩٧٩ : ٢٧) . وفيما يتعلق بعدم تناسب المذهب الطبيعى كشكل بالنسبة لعصر راديكالى ، فهو يدافع بقوله بأنه "يوضح سلوك الناس كما تتحكم فيع العوامل الفردية والنفسية . ومن ناحية أخرى، فإن الاشتراكى يتطلب شكلاً يظهر الصفة السياسية والاجتماعية للسلوك الإنسانى" (١٩٧٩ : ٢٧) .

ويأخذ جراهام موردوك فى الاعتبار ليس فقط حدود المذهب الطبيعى ولكن أيضًا قوته وإقناعه : "من خلال تشجيع الجمهور على التطابق مع الشخصيات الأساسية وكفاحاها ، فإن المذهب الطبيعي يمنع الناس من التفكير الناقد فى القوى التركيبية التى سببت مشكلاتها، ولهذا فهو يفصل ما هو شخصى عن ما هو سياسى" (١٩٨٠ : ١٦٣) . ومدركًا لهذا الاتجاه فإن إدجار حاول أن يوقفه فى عمله من خلال حجب المعلومات عن الحياة الخاصة لشخصياته :

> **إننى لن أعطى الفرصة لكم بأن تقولوا أن تيرنر فى مسرحية (القضاء والقدر) هو فاشستى لأن زوجته امرأة بشعة جدًا أو أن طفله منغولى، أو أن ابنه قد دهسته سيارة أو أى شىء آخر ... وكان يمكن أن يكون وحيدًا، وكان يمكن أن يكون شاذًا . وسوف أعالج أى**

شىء آخر يتعلق به بطريقة معقدة جدًا ، ولكنكم لن تعرفوا أى شىء شخصى لأنه لو حدث هذا فسوف تضعون ممرًا أعمى من أجل تفسيرات نفسية . (بول ١٩٨٣ : ١٥٧) .

إنه فخ يصعب تجنبه . وقد فسرت هذه الحدود سبب توقف ماجراث عن الكتابه للبرنامج التليفزنى **سيارات زد** ولماذا كان ناقدًا لأعمال التليفزيون الأخرى مثل **بيل براند** : "إن المذهب الطبيعي للشكل لم يسمح للمؤلف أن يميز بين سياسة براند وصاية الشخصية ، أو أن يتخذ موقفًا واضحًا نحو أي منهما" (١٩٧٧ : ١٠٥) .

وينتقد موردوك أيضًا تحديد المذهب الطبيعى للمكان والخلفية : "إن الجمهور يميل ألا يربط بين الموقف الممثل؛ والمواقف المشابهة الأخرى (١٩٨٠ : ١٦٣) . وهذا يتصل بعنصر الزمان أيضًا . وقد دافع ماجراث بقوله إن "المذهب الطبيعى غير قادر على صنع روابط تاريخية طويلة؛ (١٩٨٥ : ٣٩٢) ومثل هذه الروابط تكون ضرورية لأشكال التحليل الماركسية التى تبرز الأنماط التاريخية . ويلاحظ بيجسباى أيضًا التأكيد على ظاهرة المراجعة التاريخية واستخدام التركيات البطولية في هذه السنوات" .

إن إعادة بناء التاريخ البديل قد تم قبولها من جانب مسرح الجناح اليساري فى بريطانيا، كمسئولية أولية وهى تتجسد فى أعمال مثل أعمال جون أردين معرض كونولى الذى لا يتوقف ، وفى عمل كاريل تشيرشل سطوع الضوء فى باكينج هامشير ، وعمل دافيد هير

فانشين وعمل ستيف جوش قراصنة النساء آن بيرنى ومارى ريد ، وعمل تريفر جريفيت الاستمتاع بوقتنا وعمل چون ماجراث غنم الشيفوت والمهر والبترول الأسود . (١٩٨١ :٣٨) .

والمشكلة الثالثة التى يثيرها موردوم، هى ظاهرة التحفظ المرتبطة بالأشكال الطبيعية : "عن طريق استعارة أساليب الصحافة والوثائق من أجل تقديم شريحة مقنعة للحياة ، فإن المذهب الطبيعى ينظر إليه على أنه يحل محل مبادىء الموضوعية التى تحدد هذه الأشكال" (١٩٨٠ : ١٦٣) . وهو يشير إلى مناقشته ماجراث عن التأثيرات المحايدة للمذهب الطبيعى فى سياق التليفزيون لتوضيح هذه النقطة :

(إن المذهب الطبيعى) يقول : هذه هى الطريقة التى تكون عليها الأشياء بالنسبة لهؤلاء الناس ، أليست محزنة إذا لم تكن مأساة؟ أليست مضحكة إذا لم تكن كوميدية؟ أليست ممتعة إذا لم تكن من خلال كاتب جيد؟ يا إلهى إنه شىء ممل - إذا كانت من جانب كاتب سيىء - وهى تضم الوضع الراهن ، وتحول ديناميكيات المجتمع إلى لحظة إدراك ، وتبلور حقائق الوجود إلى نموذج . (١٩٧٧: ١٠٢-١٠٣) .

وقد كان تريفر جريفيث أحد الكتاب المسرحيين الاشتراكيين الذين دافعوا بنشاط عن استخدام المذهب الطبيعي (خاصة فى عمله من أجل التليفزيون) مصرًا على أن الخيال الشعبى قد تشكل بواسطة المذهب الطبيعى وأنه من خلال الأشكال الواقعية كان يمكن تقديم وصفًا معاكسًا وأكثر دقة وواضحًا للعمليات

السياسية والواقع الاجتماعى أكثر مما يتحصل عليه الناس من خلال استخدامات أخرى للمذهب الطبيعى" (وولف ١٩٧٨ : ٥٧) . ولكن بالنسبة لفرق مسرحية عديدة فإن الحل الأولى للمشكلات الأيديولوجية والشكلية للمذهب الطبيعي يكمن فى احتضان شكل معاكس له - الدعاية السياسية للمبادىء اليسارية .

وكشكل مسرحى فإن الدعاية للمبادىء اليسارية هو شىء عملى جدًا . وفى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات قدمت العديد من نفس المزايا التى قدمتها لحركة مسرح العمال فى القرن ، رغم أن الفرق المسرحية اللاحقة لم تكن عنيدة فيما يتعلق بالمسرح "عديم الملكية" (لا يوجد أدوات خشبة مسرح نهائيًا) . ولم يكن ملفًا إنتجه ، ويمكن إقامته فى أى مكان ، ويمكن تغيير المادة لكى تناسب المواقف المتغيرة ، ومن ناحية، فإن الممارسين كانوا يصنعون الضرورى خاصة قبل وصول المنح . ولكن من ناحية أخرى، كما كان الحال مع حركة مسرح العمال" فإن الدعاية السياسية للمبادىء اليسارية كانت تمثل رفضًا متعمدًا للقيم المادية للمسارح السائدة والتجارية ، وتساهم مرة أخرى فى إعادة تعريف شكل ووظيفة المسرح .

إن تحليل ساندى كريج الواسع لما تتضمنه الدعاية السياسية للمبادىء اليسارية يوحى إلى أية درجة طبق التعبير لكى يغطى "مسرح الشارع" مسرحيات موضوع ومسرحيات تدور حول فكرة (مثلاً مكانة المرأة) ومسرحيات رمزية ذات مغزى أخلاقى ومسرحيات نمو الشخصية وكباريه وأعمال مسرحية راقصة وغنائية" (١٩٨٠ : ٣٧) . وهو يحدد أيضًا مجموعة الأساليب المتضمنة : المحاكاة،

الحركة ، ملابس التمثيل والإشارات ، أسلوب الشخصية ، المستويات المختلفة من الخطابة للجمهور ، والمنولوج ، الأنواع المختلفة من الأغنية ، مقاطعة المشاهد، استخدام الشعارات والتعليقات ، اقتباسات وإحصاءات ، التمثيل الجماعى ومقاطعة العمل من خلال "أعمال" سحرية وكوميدية أو أى شيء آخر" (١٩٨٠: ٣٧) . وما يجمع هذه الأشكال من صفات مشتركة طبقًا لكريج هو أولاً، إن مضمون العروض يميل إلى تقديم أناس يتصرفون أمام العامة بالنسبة للأحداث العامة. وثانيًا ، إن العلاقة بين خشبة المسرح والجمهور هى أقرب كثيرًا ومباشرة بشكل أكبر" (١٩٨٠ : ٣٧-٣٨) .

ويساعد تحليل كريج فى توضيح الاستخدامات الأكثر عمومية للتعبير ، خاصة عندما ينطبق على الأساليب المضادة للأوهام واللاحقيقية . وبالنسبة لمسرحيات الدعاية اليسارية لفرقة السلم الأحمر ، فإن ريتشارد سيد يستخدم أصول التعبير من أجل تعريف فعال :

> **وقد عرف لينين "الإثارة" بأنها نجاح نقل فكرة ما إلى أناس كثيرين، والدعاية بأنها نجاح لنقل أفكار معقدة وكثيرة إلى أناس أقل . والدعاية السياسية فى تطويرها التاريخى ، ركزت بشدة على ناحية الإثارة فقط ... والسبب الذى جعل لينين فى البداية يضع هذا الفرق كان بسبب أن وسائل الإعلام التى اضطر حزب البلشفيك للعمل بها كانت فى الأساس خطب وصحف وكتيبات - كل الوسائل الأدبية واللغوية للاتصال. (١٩٧٥ : ٣٩) .**

وقد استمرت فرقة السلم الأحمر فى العمل على الجمع بين هذه العناصر من خلال ما يصفه على أنه "طريقة عرض ليست لغوية ولا أدبية" وبذلك تجاوزت أى

تدريب نظرى أكبر، قد يحتاج إليه لفهم التضمينات السياسية الكلية لأى موضوع (١٩٧٥ : ٣٩) . وقد كانت النتيجة "سلسلة من الصور الكاركاتورية السياسية الديناميكية ، والتى حولت الأفكار الاقتصادية والسياسية إلى صور بصرية محسوسة بهدف وضع فى المقدمة القوى الاجتماعية والاقتصادية التى تؤثر بشدة فى حياتنا – والتى هى عادة غير مرئية وخافية على الفهم (سيد ١٩٧٥:٣٩) . ولتوضيح أسلوب الاستعارة البصرية فإنه يستخدم مثال "الكعكة القومية" فى **قانون العلاقات الصناعية** وهى مسرحية مصممة لشرح مفهوم العمل بالأجر والتضخم وأساس الصراع الطبقى :

> **إن العمال هم الخبازون الذين يقومون بخبز الكعكة القومية ، وينظر إلى الاضطراب على أنه سكين فى الكعكة . وتنفجر أسطورة "الاهتمام القومى" بصريًا لأن الرأسمالى هو الذى يجلس على قمة الكعكة ، ويشترى العمال الكعكة ليأكلوها ، وتعتبر الكعكة نفسها رؤية بصرية للتركيب الطبقى فى المجتمع" ، إلخ (١٩٧٥ : ٣٩) .**

إن تحليل سيد لمسرحيات الدعاية السياسية لفرقة السلم الأحمر ، يعتبر مهمًا لأنه يكشف كلاً من نقاط القوة والضعف فى الشكل . فمن ناحية، كان يمكن استخدام الدعاية السياسية لتقديم موضوعات سياسية أكبر بدون قيود المذهب الطبيعي (بالنسبة للشخصيات والحبكة، والمكان والزمان) . فعلى سبيل المثال ، يلاحظ سيد أنه "بدون ضرورة تطور متتابع ، فإن الصور العديدة التى تتعارض مع بعضها يمكن أن تتكشف فى الحال وتكون النتيجة تأثير مونتاج" (١٩٧٥ : ٣٩). وأيضًا كشكل قوى بصريًا ، فإن الدعاية السياسية كان يمكن

إنتاجها بشكل رخيص وتعرض فى كل مكان . ومن ناحية أخرى ، فإن هذا الشكل التخطيطى أو الأسلوبى للعرض كان مناسبًا أكثر لبعض الموضوعات من موضوعات أخرى . ويعترف سيد بقوته وضعفه كشكل :

> **إن المشكلة الرئيسة هي أنها تقدم إجابات أكثر مما تثير أسئلة ، وبالنسبة لاسكتش قصير على موضوع معين (إضراب مستأجرين مثلاً)، نجد أن الدعاية السياسية هي طريقة مسرحية فعالة وربما تكون الأفضل لحشد التأييد . وإذا أردنا مثلاً عرض جذور العنصرية أو اضطهاد المرأة بطريقة تحرك فعلاً الجمهور لإعادة تفحص معتقداته ومواقفه والشعور بضرورة التمثيل لنقل مواقفه ومواقف الآخرين ، فعندئذ نجد أن الدعاية السياسية هي الوسيلة الرائعة . ولكننا نجد أنها أيضًا غير قادرة على الوفاء بالعمل الفنى في تصوير وتفسير الطريقة التى يعمل بها الناس ، ولماذا يتصرفون بتلك الطريقة المعينة؟ مبرزين التناقضات وهم يخرجون من الظروف الاقتصادية والسياسية والاجتماعية فى المجتمع نفسه . (١٩٧٥: ٤٠) .**

إن انتقادات قدرة الدعاية السياسية على التوافق مع موضوعات معقدة كانت القاسم المشترك بين ممارسين كثيرين وأدت تدريجيًا إلى الاستخدام المتزايد للعناصر الطبيعية بطرق سياسية .

المذهب الطبيعى : للأفضل أم للأسوأ ؟

مع منتصف السبعينيات ، كانت هناك نقلة بعيدًا عن الدعاية السياسية نحو أشكال مولدة ، وكانت الأسباب جمالية وسياسية . وقد شعر كتاب مسرح الهداب

بالإحباط الفنى ، خاصة هؤلاء الذين كانوا مهتمين بالكتابة للمسارح الكبيرة . ويتذكر إدجار : "لقد شعرت بالملل ورؤية مسرحيات الدعاية السياسية التى كانت فوضوية وكنت أعتقد أيضًا بشكل متزايد أن السياسة التى يمكن فهمها كانت بسيطة جدًا ، بينما يتحرك عالمنا نحو التعقيد أكثر". (١٩٧٩ :١٣) . وفى حالة إدجار وأيضًا كتاب مثل برينتون وهير فإن التحرك بعيدًا عن عروض الدعاية السياسية القليلة كان مرتبطًا بالرغبة فى استكشاف الفرص المسرحية الفنية . وكما لوحظ سابقًا ، فقد أوضح برينتون أنه كان مهتمًا بالمسرح وليس عملاً يتعلق بالمجتمع . ويصف بول هذا التحول وفقًا لعملية النضج العامة من جانب العاملين فى المسرح والجماهير (١٩٨٣ : ١١٦) .

ولكن كانت هناك أيضًا عوامل اقتصادية وسياسية تعلل التحرك بعيدًا عن الدعاية السياسية ، حتى بالنسبة لفرق مسرحية كرست نفسها للعمل فى أماكن من المجتمع . ويحدد إدجار الدعاية السياسية على أنها شكل سائد من أشكال المسرح الاشتراكى فى السنوات من ١٩٧٠ إلى ١٩٧٤ وفى فترة حكومة هيث والصراع الطبقى الشديد (١٩٧٩ : ٢٧) . ويشير كريس رولينس إلى أحداث محددة فى تلك السنوات مثل اضطرابات عمال المناجم والنضال ضد قانون العلاقات الصناعية، مؤكدًا على موضوع أن "ملايين العمال أصبحوا متورطين فى الصراع السياسى والصناعى وهم الذين لم يتورطوا أبدًا من قبل" (١٩٧٩ : ٦٧) . ولكن يدافع إدجار بقوله إن الصراعات قد تراجعت ، ولم تعد الدعاية السياسية للمبادىء اليسارية مناسبة :

إن التحرك بعيدًا عن الدعاية السياسية نحو أشكال مسرحية أكثر تعقيدًا، يبدو لى أنه قد تم تبريره بطريقة مرضية وفقًا لاستجابة

مأخوذة فى الاعتبار من جانب الفرق المسرحية نحو هذا الفشل للظاهرة الاقتصادية (انهيار التشدد من أجل رفع الأجور فى فترة ما بعد عام ١٩٧٤) . وقد وجدت فرقة السلم الأحمر أن الدعاية السياسية بالرغم من أنها سلاح جيد يثبت العمال فى كفاحهم ... (بمعنى آخر شكل مثالى لموضوع القتال الاقتصادى) ، ليست مناسبة لأعمال فترة تتراجع فيها الطبقات. (١٩٧٩ : ٢٨) .

إن تناقص البطالة وصراع الأجور أدى بفرق مسرحية عديدة إلى الوصول إلى موضوعات وجماهير عريضة بشكل أكبر . وفى فترة ما بعد عام ١٩٧٤ ، يقول رولينس : "لقد واجهنا خيار : وهو جعل المسرح السياسى من أجل قطاع فى الطبقة العاملة واع سياسيًا ... أو نبحث عن جمهور طبقة عاملة أكبر والذى يمكن جذبه إلى عروضنا أولا، لأنهم وفروا فكرة أمسية جميلة فى الخارج . وقد اخترنا الثانى - بناء مسرح اشتراكي شعبى" (١٩٧٩ : ٦٧) . إن الحجم المتزايد وصراع حركات حقوق الشواذ والحركات النسائية فى منتصف السبعينيات قد ساهم أيضًا في التحول بعيدًا عن الموضوعات الطبقية . وقد بدأ الكثيرون ممن يعملون فى المسرح بالالتفاف حول موضوعات تتعلق بالسياسة الجنسية بسبب عدم الرضا عن تركيبات ومواقف الفرق المسرحية الاشتراكية القائمة .

وبينما يفسر معظم المعلقين التحرك بعيدًا عن الدعاية السياسية إلى الاستخدام المتزايد للعناصر الطبيعية وفقًا للانهيار فى سياسة الطبقات الراديكالية وحدوديات الدعاية السياسية كشكل ، فإن هناك عناصر متصلة أخرى تأخذ فى الاعتبار . ومقالة **الوتد** مجهولة الاسم والتى كتبها عامل مسرح

اشتراكى (ساندى كريج فى دور بروسى بيرشول) تقدم تحليلاً ساخرًا ولكن مهمًا لهذا الانتقال . وقد أوصل موضوع الشكل بالنزاعات الناشئة عن الانشقاق بين المواقف الإصلاحية والمواقف الثورية داخل الحركة المسرحية الاشتراكية عامة ، وربط بين التغيرات فى الأسلوب المسرحى وتأثيرات الدعم ، خاصة فيما يتعلق بإضفاء الاحتراف على مسرح الهداب .

إن تأثيرات الدعم ومتطلبات المساواة فى عمل وتركيب فرق المسرح البديل سوف تفحص بتفصيل أكبر فيما بعد ، ولكن لابد من وضع نقاط قليلة لتوفير مناخ من أجل تحليل بيرشول عن التغيرات الأسلوبية . وهو يدافع بقوله إن "حركة التغير بعد عام ١٩٦٨ أصبحت مستوعبة فى الاتجاه السائد المسرحى من خلال تمويل الدولة، وأن ما قد بدأ به كأحد الممارسات السياسية انتهى به الأمر كوظيفة ، مع نتيجة مؤداها أن العاملين الثقافيين بدأوا يرون أنفسهم "كفنانين يساريين" وليس كاشتراكيين استخدموا أشكال الأدب فى أغراض سياسية" . ومن العوامل المهمة كان قرار المساواة فى عام ١٩٧٤ ، من أجل مساواة أجور مسرح الهداب مع أجور المجالات الأخرى فى المسرح المدعم ، جاعلاً مسرح الهداب مجرد مصدر آخر للعمل بالنسبة للممثلين : "مع ٩٠ ٪ بطالة فى قرار المساواة ، أصاب اليأس العديد من الممثلين بالنسبة للعمل . وقد كان مستحدثًا أن يكون المرء يساريًا واضمحلال الحماس لأهداف الفرق المسرحية الاشتراكية فى تجارب الأداء من أجل تأمين العمل" (مقالة مجهولة ١٩٧٧ : ٨) . وطبقًا لبيرشول فإن تدفق المحترفين من الداخل والذى كانت تحركه أساسًا الأهداف الفنية وليست السياسية أدى إلى تأكيد أكبر على التنظيم المهنى وتوفير المنح (وخلق طبقة إدارية داخل الفرق)، اتجاه أعظم نحو الأداء المسرحى فى أماكن داخلية مُعدَّة

ومجهزة واهتمام بأدوار تمثيل تتطلب احتياجات أكثر . وفيما يتعلق بالتمثيل فهو يناقش الاستخدام المتزايد للعناصر الطبيعية :

"إن الممثلين المحترفين الذين كانوا يريدون فى الأساس "الأدوار الهامة" كانوا ينتقدون استخدام "كاريكاتير الطبقة العاملة ذى البعدين من الورق المقوى ويدافعون عن وضع "أناس حقيقيين" على خشبة المسرح – أناس يستطيع الجمهور التطابق معهم . وهذا كان يعنى الكثير من المشاهد العائلية ، ومناقشات عاطفية، وسلوك مفسر وفقًا لدوافع نفسية داخلية (بلا إشارة إلى المناخ السياسى والاجتماعى) ، وقد كان لابد من استيراد كلام تدريب مدرسة الدراما البريطانية القديمة بلا نقد وإدخاله فى تقاليد المسرح الشعبى؛ والذى قد تطور بطريقة معاكسة له . (مقالة مجهولة ١٩٧٨ : ٤١) ".

إن بيرشول لا يستبعد فائدة المدرسة الطبيعية بالنسبة لممارسة المسرح الثورى، ولكن ما يعترض عليه هو أن الارتداد إلى المعسكر الطبيعي كان يحركه فى الأساس الرغبة فى الخروج من المناقشة عمدًا ، واستبدالها بمناقشة نظرية للأسلوب . وفى تحليله فإن التحرك نحو موضوعات تخص القاعدة العريضة واستخدام أشكال أكثر تقليدية من التعبير تعكس اتجاهات رجعية reactionary من جانب فرق مسرحية تشعر بالضغط من أجل تأمين المنح .

وكما يقترح ساندى كريج فإن نظرية بيرشول مثل نظرية إدجار تبسط بشكل أكثر من اللازم العلاقة بين المسرح والمجتمع : "بالنسبة لبيرشول فإن المسرح

الثورى والذى يستخدم المسرح كسلاح مستقل عن المجتمع" وبالنسبة لإدجار فهو انعكاس مباشر لحركة القوى داخل المجتمع ... فإحدى النظريات تميل إلى مبادىء المذهب الطليعى والأخرى إلى مبادىء المذهب الإصلاحى (١٩٨٠ : ٣٦) . ولكن إذا تمعنا فى النظريتين مع بعضهما ، فإن هذه الوسائل تشير إلى مجموعة من العوامل التى أثرت فى الحركة . وقد أثبت المسرح البديل أنه معرض لتغيرات خارجية فى المناخ الاقتصادى والسياسى وإلى صراعات داخلية بين أهداف وأوليات الفنانين المحترفين والنشطاء السياسيين ، وقد أثرت التغيرات فى شكل ومضمون العمل ، ومن الممكن تفسير التحرك بعيدًا عن الدعاية السياسية إلى درجة أكبر من الظاهرة الطبيعية بتعبيرات رجعية أو تقدمية . غير أن تأكيد بيرشول على دور الدعم فى هذه العملية، لا يمكن التقليل منه وتؤيده تلك الإجراءات التى اتخذت من جانب الفرق المسرحية، لتأمين المنح أثناء فترات انخفاض الدعم الشديد مثلما حدث فى الثمانينيات . وقد أصبح المسرح البديل يمثل مصدرًا للعمل وبالنسبة للبعض طريقًا للعمل السائد . وقد أجبر الدعم فى النهاية البعض لإعادة تقييم اعتقاداتهم السياسية لصالح السعى وراء العمل فى المسرح .

إن وجهة نظر بيرشول بأن التغيرات الأسلوبية قد عكست اتجاهات تتسم بالرجعية – والإلتزام بالحدود المتعارف عليها تأمينًا للتمويل – متجاهلة تأثير الأشكال المهجنة التى ظهرت . وبدلاً من البعد تمامًا عن الدعاية السياسية أو التبنى التام للأساليب الطبيعية ، فقد حاولت فرق مسرحية عديدة الجمع بين أكثر الجوانب فعالية فى الأشكال المختلفة المتاحة لها. فعلى سبيل المثال، وفى وصفه لمسرحية **عمل المرأة لا يتم أبدًا** لفرقة السلم الأحمر ، يوضح سيد مزايا الجمع بين عناصر المذهب الطبيعى والمسرح البطولى والدعاية السياسية . ومن "الشكل الدرامى البورجوازى" أبقوا على استخدام الحبكة القوية مع شخصيات

مطورة تمامًا ، عناصر الملحمة ـالموسيقى والخطاب المباشر و(التركيب المسلسل) ارتباطات قوية بالسياق الأكبر ، وقد حافظوا على استخدام الاستعارة البعدية من عملهم فى الدعاية السياسية فى مشهد عن "الوعاء المتنازع عليه" فإن وحدات البانت ونصف البانت استخدمت كقياس بصرى فى النزاع على توزيع الأجور بالنسبة للعمال الذكور ومساواة الأجور بالنسبة للعاملات (١٩٧٥: ٤٠-٤١) .

وهذا المنهج الإنتقائى (الذى ينتقى ويقتبس من مصادر مختلفة) من حيث الشكل والمسمى أحيانًا الشكل "الإحتفالىُّ" قد عكس الاهتمام بين أغلب فرق المسرح البديل فى خلق مسرحيات قوية وفرت تحليلاً سياسيًا وتسلية . وقد عكس أيضًا اقتصاد الوسائل التى كانت ومازالت أحد ملامح المسرح البديل . إن "الاختصار" المسرحى المتطور والمستخدم من قبل هذه الفرق المسرحية كان له تأثيرًا مهمًا على لغة خشبة المسرح بوجه عام ، خاصة على الإنتاج في المسارح المدعمة الرئيسة . وفى مناقشة الحاجة لدعم الفرق المسرحية المتجولة الصغيرة بغرض الإبقاء على المسرح حيًا فإن چيرى مالجرو يدافع بقوله إن عمل فرقة شكسبير الملكية نيكولاس نيكلباى وهو عمل مسرحى رائع ، مستخدمًا تجهيزًا مفتوحًا وعملاً جماعيًا ذا أساليب ، وموسيقى مجسمة اعتمد تمامًا على أفكار "كان يجرى تجربتها واختراعها وتغييرها وتهذيبها من قبل الفرق المسرحية البديلة الصغيرة المتجولة فى البلاد عشر سنوات قبل وصول الأفكار إلى مسرح التأسيس" (١٩٨٦ : ٦٥) . إن هذه المسرحية هى توضيح جيد لكيفية استيعاب التأسيس المسرحى وتعديله بطريقة معقدة (غالبًا من خلال كتاب ومخرجين

مؤيدين لكلا القطاعين)، طرق وأساليب العرض التى استغلتها الفرق المسرحية البديلة عند الضرورة . وقد ساعد هذا على إحياء وغالبًا تقليل الاتجاهات الزائدة فى المسارح السائدة ولكن فى العملية فإن الوسائل الشكلية أصبحت منفصلة عن الأهداف السياسية والتى من أجلها قد تطورت .

أشكال الترفيه المسرحى الشعبية

لا يكفى أن نأخذ فى الاعتبار موضوع الشكل بعيدًا عن سياق العرض . إن للجدل الدائر فيما يتعلق بالأساليب الواقعية وغير الواقعية إشارات ضمنية عن كيفية نجاح عمل المسرحيات بالنسبة لجماهيرها - معززة أو مخفضة للاتصال والمشاركة . وهذا بدوره كان يعتمد على أهداف ومصالح كتاب معينين أو فرق مسرحية معينة ، ومرة أخرى، فهنا يوجد انقسام بين الاتجاهات الطليعية والشعبية . وقد كانت الفرق المسرحية المتجولة الاشتراكية والتى تركز على المجتمع عملية فى إيجاد وسائل لتعظيم مدخلات الجمهور وفى محاولاتها لجذب وبناء علاقات مع جماهير جديدة ، فقد جربت أشكالاً شعبية من التسلية. وقد تضمنت الأساليب عناصر من قاعات الموسيقى وكوميديا جاهزة واستخدام موسيقى الروك والأغانى الشعبية . والفرق المسرحية مثل ويلفر ستيت استخدمت كرنفال الهواء المفتوح وعروض الأزياء . وما هو مهم فى أشكال التسلية الشعبية أنها تتضمن مشاركة ، وهى تشجع وتعتمد على الانغماس المباشر وتغذية استرجاعية من الجمهور . وقد كان هذا عاملاً مهمًا فى عمل الفرق المسرحية التى تحاول تعزيز إمكانات التفاعل اجتماعيًا (على أمل تنظيم أو تحريك الناس) ، وليس مجرد تقديم مسرحيات واعية سياسيًا إلى الجمهور.

وقد كانت هناك مناقشات بعد الإنتاج لنفس الأسلوب . وهناك اختلاف مهم بين التمثيل "على" الناس والتمثيل "لهم" .

إن الأشكال الشعبية لا تتضمن فقط المشاركة ولكن ربما وبشكل أكثر أهمية فإنها تضرب بجذورها في التقاليد المألوفة للتسلية وتهدف إلى تقديم المتعة عادة من خلال الأغانى أو الموسيقى والكوميديا . وليس مستغربًا أن الفرق المسرحية التي استغلت جيدًا مثل هذه الأساليب، كانت هى تلك المهتمة ببناء علاقات إيجابية وإحساس بالتضامن مع جماهيرها . وكانت فرقة كاست المسرحية واحدة من أوائل الفرق فى هذه الفترة التى استفادت مباشرة من قواعد التسلية الشعبية . ويصف كريج رولاند ميلدون من فرقة كاست بأنه الكوميدى الاشتراكي الأصيل فى التجرؤ على الخيال الرائع والمنطقى سياسيًا ، وهو فى الاتجاه المسرحى السائد فى قاعات الموسيقى وتراث المنوعات الشمالى للكوميديين الفوضويين ... ومثل هؤلاء الكوميديين فهو يخاطب الإحساس بالمحلية (إيتزين ١٩٨٠ : ٤٧) ويصف مولدون التمثيل أثناء الاستراحات فى الأندية الشعبية :

إن أهم شيء قامت به فرقة كاست فى تاريخ المسرح السياسى هو الاستدارة نحو الجمهور ... والنظر مباشرة فى وجه الجمهور واخباره بما كنا نتحدث عنه . وقد اطلقنا عليه "ظاهرة التقديم" - أى نحن هنا كممثلين ولكن كمسرح أيضًا . إنها أشبه بحيلة من ثلاث ورقات . فعندما تجعلهم يشاهدون يبدأ السحر . وتبدأ بإخبارهم قصة وتختصرها بسرعة وتأخذهم بعيدًا عن ما كانوا يفكرون فى حدوثه ، وتمسك بهم وفى أيديهم كأس من البيرة ولهذا فهم يمكثون ويشاهدون... لدينا أسلوب وفلسفة أسلوب -

اخترعناها فى تلك الحانة فى كامدين تاون . وقد اعتاد بيتر بروك أن يأتى ويقول ، "من أين حصلت على ذلك الأسلوب؟" ... وقد أخبرته بأن وسائل تأثيرنا هى مسلين من الطبقة العاملة . (إيتزين ١٩٨٠ : ١٤) .

ويكشف تحليل مولدون عن أهمية سياق العرض والتأثير اللذين أفسحا الطريق أمام الأسلوب المتنوع السريع لهذه الفرق المسرحية . ولكن الإشارة إلى بروك تشير إلى الفجوة الواسعة بين هذه التقاليد الشعبية و"الفن العظيم" أو التقاليد الطليعية .

ومثل مولدون فإن جيفين ريتشاردز (الذى عمل مع چون ماجراث فى ليفربول افرى مان وكين كامبل (٧ : ٨٤) يدعي بأن بيلت أند بريس رودشو قد خرج من مثل هذا التقليد . ويتذكر كم تعلم من المسلين مثل كين كامبل وكين دود فيما يتعلق بالعمل فى الحانات ويفسر : "إن النقطة الحقيقية بالنسبة لى كانت العرض بطريقة مختلفة للطبقات العاملة فى بيئتهم الخاصة" (إيتزين ١٩٨٠ : ١٩٩) . ومثل ٧ : ٨٤ فقد استخدم بيلت وبريس أساليب من الموسيقى الشعبية وموسيقى الروك وتضعيف الأجزاء ، بأسلوب تمثيلى تام ، وكانت سياستهم "الإسراع بتقديم التسلية والتى كانت مصاغة واشتراكية" (إيتزين ١٩٨٠ : ٢٠٠).

إن التأكيد الذى وضعه مولدون وريتشاردز على "التسلية" كان متصلاً أيضًا بممارسات فرق مثل ٧ : ٨٤ وفرق وايلد كات وكان جزءً من التفاؤل الذى غمر المسرح السياسى الشعبى . وتشير كيث بيكوك إلى تفاؤل مسرحية مثل **أغنام**

الشيفيوت The Cheviot (سلالة من الغنم البريطانية كثيفة الصوف) ويميزها عن الحالة المزاجية لليأس الشخصى الذى تتصف به مسرحية **الوفرة** وكذلك العديد من مسرحيات هير . وينسب هذه الأحوال المزاجية إلى الفرق الرئيسى بين الأدوار التى افترضاها ماجراث وهير ككتاب مشيرًا إلى الأول على أنه "متدخل" والثانى على أنه "مؤرخ" (١٩٨٤ : ٣٠) . ويعتبر الاختلاف مهمًا والتركيز على التفاؤل يقلل من شأن الجوانب الاحتفالية للمسرح الشعبى - مستخدمًا الكوميديا والسخرية لإثارة الضحك وأيضًا التحليل السياسى .

وقد كان استخدام الأشكال الشعبية يشير ضمنًا أيضًا إلى الاعتراف بحقيقة أن ما يعجب الجماهير الجديدة (فى المجتمع أو المعنى القائم على الطبقات) كان يتضمن فهمًا لقيمها الخاصة وتقاليدها . وتدافع سيلفيا هارفى بقولها إن مؤسسات القراءة محددة ثقافيًا واجتماعيًا وتقترح أن "يقترب القارىء من النص من داخل "جهاز خاص بالقراءة" .

إن أى منتج ثقافى يفشل فى بحث العلاقة بين الطبقة الاجتماعية والقدرة القرائية فإنه يعمل فى فراغ (١٩٨٢ : ٥٥) . وبالمثل يزعم ماجراث بأنه إذا أرادت فرقة مسرحية اشتراكية أو كاتب اشتراكى التحدث إلى الطبقة العاملة فإنهم يحسنون صنعًا لو تعلموا شيئًا عن لغتها ولا يفترضون أن لغة المسرح البورجوازى فى القرن العشرين تستحق النطق بها" (١٩٧٩ : ٥٤) . وقد كان ماجراث معارضًا لاستخدام تراث الطبقة العاملة فى التسلية ، و ٧ : ٨٤ يقدم مقابل بليغ لهؤلاء مثل دافيد إدجار والذين يدعون بأن هذه الأشكال قد أجهدت قابليتهم للحياة (١٩٧٩ : ٢٩) .

وكما يوحى به تنوع المناصب المحتلة من قبل الممارسين والمعلقين ، فقد كان هناك اتفاق اجماعى بسيط على موضوع الشكل . وما هو أكثر لفتًا للانتباه مدى المناظرة المحدود والتى تدور حول الهوة بين الدعاية السياسية والمذهب الطبيعى. وكان الافتقار إلى الاتفاق الجماعى يعود أساسًا إلى الأهداف والمصالح المختلفة للكتاب المسرحيين والفرق المسرحية ولكن يتصل موضوع التجديد بقيود الإنتاج المسرحى عامة . ويوضح ستيف جوس ذلك بقوله إن المسرح من بين الفنون الاجتماعية الذى ظل واحدًا من حيث قلة التجديد فى **الشكل** – مقارنة بتطورات القرن العشرين فى الموسيقى ، والرسم والرواية – والذى لابد أن يعود بدرجة كبيرة إلى – أن إنتاجه معقد اجتماعيًا بدرجة يصعب معها التنظيم (١٩٨٤:١٦). ولأن المسرح يتطلب عملاً مكثفًا ويخضع لقيود شباك التذاكر (كمصدر دخل) فإن التجريب والعمل التطويرى كان من الصعب الإبقاء عليهما ، حتى بالنسبة للمسرح البديل . ومما زاد الأمر تعقيدًا حقيقة أن فرق مسرحية عديدة كانت تعمل بطرق منفصلة . ولكن ينظر بعض المعلقين إلى افتقار التأييد الجماعى فيما يتعلق بالشكل بنظرات إيجابية . ويعزو كريج تحمل المسرح الإشتراكى إلى تنوع الاستجابات التى يحتويها (١٩٨٠:٤٨) ويقترح كولين تشامبرز : "لذلك فإن الموضوع ليس إيجاد شكلاً واحدًا ، ولكن تطوير العديد ... وإيجاد وسائل للاتصال بالقوى السياسية التى يمكن جذبها إلى العمل حول عدة موضوعات (١٩٧٨ : ٢٥٠) .

علاقات الإنتاج : المنهاج الجماعى

إن المناظرات المتعلقة بالأشكال المناسبة والسياقات بالنسبة للمسرح السياسى لابد أن تأخذ فى الاعتبار الطرق المختلفة التى بها اختارت الفرق المسرحية إنتاج

أعمالها . وفى التماشى مع رفض أشكال وأبنية مسرح التأسيس، فإن الكثير من فرق المسرح البديل تحدت جهاز الإنتاج فى هذه المؤسسات - مقللة من شأن الهرميات التقليدية من خلال العمل الجماعى . إن أهمية تغيير علاقات الإنتاج لكى تؤثر فى التغيير طويل المدى فى الممارسات الثقافية يعود بنا إلى افتراض وولتر بنيچامين : "إن توفير جهاز إنتاج بدون تجربة ، داخل حدود ما هو ممكن ، وتغييره هو نشاط يختلف عليه جدًا، حتى عندما تظهر المادة المتوفرة على أنها ذات طبيعة ثورية" (١٩٧٣ :٩٤) .

إن محاولات تطوير العمل الجماعى ردًا على نظام النجوم يرجع إلى العقود الأولى من هذا القرن ولكن أصحاب العمل الجماعى فى السبعينيات كانوا مهتمين بالذهاب إلى أبعد من هذا لإضفاء الديمقراطية على الإنتاج وقد ثبت أن هذا مهمًا بالنسبة للممثلين . ويلاحظ ميشلين ويندر أن "فرق المسرح البديل كانت تدار غالبًا بواسطة الممثل ، وهذه خاصية توضح حقيقة أنه فى المسرح التقليدى يكون الممثل المسرحى هو أقل العناصر قوة فى العملية الإبداعية" (١٩٨١:٩٤) . ولكن ما هو أكثر أهمية من جعل العمل مرضيًا بالنسبة لكل أعضاء الفرقة هو الأساس الأيديولوچى للعمل الجماعى - فكرة أن علاقات الإنتاج داخل الفرقة لابد أن تعكس سياستها وتوفر نموذجًا لتنظيم المجتمع ككل . إن كثيرًا من الفرق المسرحية مثل ٨ : ٧٤ بيلت أند بريس والفوج المتوحش قد نظموا أنفسهم بطريقة واعية كأفراد عمل جماعى لأسباب سياسية : "بعد إحداث التحول نحو شيوعية الفلاحين الصينين طبقت الفرقة بسرعة العملية على نفسها ، مؤسسة فى النهاية فرقة جماعية متخلية عن وظيفة المخرج الفنى ومخضعة كل جوانب العمل من مدخلات ومخرجات إلى اختيار الأعمال المستقبلية ، للمناقشة الديمقراطية والسيطرة" (١٩٨٧:١٢) .

ولم تختر كل الفرق المسرحية البديلة بناء نفسها طبقًا لخطوط العمل الجماعى. فبعضها أبقى على تقسيم العمل بالطريقة الأكثر تقليدية ، مع الحفاظ على وظائف المخرجين والكتاب والمصممين والممثلين وإدارة خشبة المسرح في مكانها . وقد تحطمت بالطبع الحواجز فى ظل روح التجريب وضرورة العمل على مصادر محدودة . وهذا الاتجاه نحو تغيير الإنتاج (الموضوع وأساليب المسرحيات) وليست العملية كان إحدى صفات الفرق المسرحية القائمة على المخرج / الكاتب. وفى حالة المسرح المحمول ، وبينما كان هناك درجة من التعاون بين الكتاب ، فقد كتبوا مع ذلك نصوصًا كانت تمثل فى ذلك الحين من قبل ممثلين من أجل الجمهور . وقد شاهد مالكوم جريفيث هذا كمشكلة عندما تولى الأمر كمخرج فنى . وفى استئجار الفنانين لموسم واحد وتركهم بعد ذلك يذهبون، فلم يكونوا مختلفين عن إنتاج ويست إند ، وقد شعر جريفيث بأن عليهم تغيير تركيب الفرقة المسرحية بالإضافة إلى مضمون المسرحيات ، والصراعات فى هذه الحالة (والتى فى النهاية قسمت الفرقة إلى جماعات منفصلة) كانت تعكس الأهداف المختلفة للممارسين - وكانت علاقات الإنتاج أقل أهمية لهؤلاء المنغمسين فى التجريب الطليعى مما كانت لهؤلاء المهتمين بجعل المسرح جزءً من صراع أكبر نحو التغيير الاجتماعى .

لقد كانت الفرق المسرحية الاشتراكية والنسائية أول من حاول إزالة التركيبات الهرمية كلية من العمل المسرحى بإعطاء كل الأعضاء صوتًا مساويًا ومشاركة فى جميع نواحى خلق وإنتاج العروض . إن الفرق المسرحية النسائية مثل فرقة مسرح النساء والفرقة المتوحشة كانت بشكل خاص متمسكة بصلابة فيما يتعلق بالمبادىء الجماعية لأنها كانت رد فعل على السيطرة الذكورية حتى على الفرق

المسرحية الاشتراكية التى كان أعضاؤها مشتركين فيها - متحدية تقسيم العمل من وجهة نظر السياسة الجنسية . إن الأعمال الجماعية المسرحية من مختلف الأنواع قد ساهمت فى تحسين طريقة إبداع المسرحيات على أساس البحث والارتجال والمناقشة الجماعية وأيضًا ممارسة وضع الجمهور فى تطوير المادة عن طريق المقابلات ومناقشات ما بعد الإنتاج - وقد تطورت الأساليب مع بداية المسرحيات الوثائقية. وقد وضع البعض فى المقدمة عملياتهم الإنتاجية كوسيلة لإبعاد المسرح عن الواقع الفنى وغرسه فى ممارسات مألوفة أكثر . وأحد الأمثلة هى ممارسة عمل تغييرات فى ملابس التمثيل أمام الجمهور . وفى حالة فرقة السلم الأحمر ، يشير سيد إلى أن الهدف منها كان تقديم المسرح كعمل والممثلين كعاملين فى محاولة لكسر الحواجز الطبقية والثقافية التى غالبًا ما توجد بين فرق مسرح المجتمع وجماهيرها (١٩٧٥: ٦٩) . وبينما طورت هذه الفرق علاقات نشطة وجديدة مع الجماهير ، ظلت هناك درجة من الانفصال . وقد ذهب القليل جدًا إلى التضمين الفعلى للجمهور المستهدف فى الإنتاج نفسه . وقد كان هناك تحديًا مهمًا لانفصال "المحترفين" والجماهير، هذا من قبل فرق مسرحية مثل ويلفر ستيت وكولوى ثياتر ترترست بتعظيم عروض المجتمع على نطاق واسع والتى تضم أعدادًا ضخمة من المقيمين المحليين . وعلى نطاق أصغر ، استخدمت أعمال شيفيلد الشعبية أناسًا من المجتمع المحلى فى إنتاجها .

وقد جمعت الكثير من الفرق المسرحية بين عناصر التركيبات الجامعة والمخرج / الكاتب . وقد كان شائعًا عند الفرق المسرحية أن تبقى على بعض تقسيمات العمل - مستغلة مهارات ومواهب الأعضاء - ولكن مع تأكيد قوى على إبقاء مناخ العمل الديمقراطى . وقد كان هذا شائعًا جدًا فى حالة الفرق

المسرحية التى بها كتاب ضيوف أو مقيمين ، وربما كان البحث والمناقشة والارتجال مازال جاريًا فى المادة بشكل جماعى ، ولكن العملية الفعلية لكتابة النص كانت تسلم إلى كاتب . ويتذكر جيليان حنا كيفية وصول فرقة الفوج المتوحش إلى مثل هذا الترتيب :

لماذا يجب اعتبار الممثل أكثر أهمية من مدير خشبة المسرح ؟ لماذا يجب أن يكون الكاتب إله ؟ أليس الأمر الأكثر ديمقراطية أن تكتب النصوص بطريقة جماعية ؟ ولو كنت تعمل فى جماعة ، كيف يكون باستطاعة صوت واحد التعبير عن أفكار الجميع ؟ لقد اعترفنا ببعض الحقيقة فى هذا ، ولكن هناك بعض المجالات التى عرفنا فيها أنه هراء والكثير منا (وأنا واحد منهم) قد مروا بتجربة مؤلمة فى كتابة العروض المسرحية بطريقة جماعية فى الفرق المسرحية الأخرى لكى نعرف أن مهارة كتابة المسرحيات كانت إحدى المهارات التى كنا نريد الاعتراف بها . وقد عرفنا أيضًا أنه لابد من العثور على كاتبات من السيدات والعمل على صقلهن .... لقد كنا نبحث عن علاقة جماعية مع الكاتب . (١٩٩١:٢٠٣) .

وقد عملت أيضًا فرقة المخزون المشترك بطريقة جماعية مع مجموعة مختلفة من كتاب المسرحيات بما فيهم كاريل تشيرشل ، وبارى كيفى ودافيد هير .

بينما ساعدت هذه العملية فى توسيع دور الممثلين المسرحيين فقد كان لها أيضًا تضمينات مختلطة بالنسبة للكتاب . وقد رحب بعض الكتاب المسرحيين بالفرصة للعمل الجماعى فى إبداع النصوص . وقد رأى بام جيمس هذا كخيار

مهم ، "لقد اعتادت الكتابة أن تكون شيئًا تراه فى عقلك ثم تفعله بعد ذلك ، وعندما تصبح إنتاجًا جاهزًا ، فلابد أن تحاول وتبيعه فى مكان آخر . ومازال بوسعك أن تفعل ذلك بهذه الطريقة ، ولكن من الممكن أيضًا الذهاب والعمل مع فرقة مسرحية" (ندوة مجلة المسرح الربع سنوية ١٩٧٦ : ١٩٧٩ ٧٧ : ٤٦) وتتذكر كاريل تشيرشل أول تجربة لها فى هذه العملية خلال الارتجال مع فرقة المخزون المشترك من أجل مسرحية **الضوء الساطع فى باكينجهام شاير** : "لم أشاهد أبدًا تدريبًا أو ارتجالاً من قبل وقد كنت خائفة مثل طفل فى مسرح البانتوميم .... وبالنظر إلى الدفاتر المنسية ، أستطيع للحظة الحصول على متعة كونى ممتلئة بالأفكار وأقبض على التركيب والشخصيات والأحداث التى قد تحتويها" (ريتشى ١٩٨٧ :١٩٩) . وقد كان جوش يحبذ كسر عزلة الكتاب، ولكن من خلال تجربته الخاصة أدرك أيضًا مدى تهديد العملية أحيانًا بالنسبة للكاتب الذى يحاول التوفيق بين عدة احتياجات ومتطلبات (١٩٨٤:٥٢) .

وقد كانت هناك أيضًا مشكلة نص الكاتب الذى يتغير عند إجراء بروفة على المسرحية . وقد كان هذا الحال فى إنتاج فرقة الفوج المتوحش لمسرحية **الغثاء : الموت ، الدمار والغسيل القذر** ، وهى مسرحية عن دور النساء فى الثورة الفرنسية . وتقول كلير لوكهام وكريس بوند :

> **إن إعادة تجميعنا للأحداث المحيطة بالكتابة وفترة البروفات لمسرحية الغثاء مختلف تمامًا عما فعله چيلى - لقد كلفنا بكتابة مسرحية وليس "نصًا يعمل" ، وهذا هو ما قمنا بتسليمه . ولقد تم تغيير تلك المسرحية بشكل أساسى فى سنتين : أولاً، لأنه كان هناك ممثلون موجودون أقل مما اتفقنا على الكتابة لهم ، وهذا كان أمرًا**

مفهومًا ، وثانيًا، لأن الفرقة كانت تريد من وجهة نظرنا أن تضفى الرومانسية على القصة التى كتبناها . ولقد قاموا بهذا دون استشارة أحد ، ولهذا كانت دهشتنا وغضبنا على الذهاب لمشاهدة العرض. (حنا : ٣٥) .

لقد كان الصراع بين حاجات ووجهات نظر الممثلين والكتاب مصدرًا مستمرًا للخلاف فى مثل هذه الترتيبات . وقد ساهم كل من التأكيد على الإبداع الجماعى وكطريقة عاملة بها إشارات ضمنية بالنسبة لحقوق الطبع والتأليف، والافتقار إلى الإمداد من جانب مجلس الفنون بالنسبة للكتاب - ساهم فى قلقلة مكانة الكاتب فى هذه الفترة . وقد تشكلت فرقة كتاب المسرح فى عام ١٩٧٥ وبقيت حالة واقتصاد الكتابة المسرحية مصدر اهتمام مستمر .

لقد كان لوجود فرق المسرح الجماعى تأثير مهم على المفاهيم الهرمية للإنتاج المسرحى . وقد أعادت تعريف دور الكتاب ووفرت فرصًا إبداعية جديدة للممثلين وعالجت نفوذ المخرجين . ولم تكن الإنجازات قاصرة على مجال المسرح البديل وكان لهذه التطورات تأثيرًا مهمًا على علاقات العمل داخل الفرق المسرحية المدعمة الرئيسة . وبينما وجد بعض الممثلين الخبرات الجماعية تتطلب الكثير ، فإنه بالنسبة للآخرين أرست مجموعة جديدة من التوقعات تتعلق بكيفية نظرتهم لأنفسهم ورغبتهم فى العمل . وقد تخللت الوسائل الفرق المسرحية الرئيسة من خلال حركة المخرجين والممثلين . وعلى سبيل المثال، فإن المخرجين مثل ماكس ستافورد كلارك ووليام جاسكيل قد تحركوا بين فرق المخزون المشترك ورويال كورت ، آخذين معهم غالبًا ممثلين وكتاب . وإلى درجة معينة فإن الفرق المسرحية الرئيسة قد أجبرت على جعل ظروف العمل أكثر

جاذبية للممثلين الذين أرادت أن تتوسل إليهم ، وذلك بتطوير عقود مرنة وتبنى مناهج "ورش العمل" والسماح بفرص عارضة فى الإخراج . ولكن بفضل تركيبات هذه الفرق ، فإنها لم تكن أبدًا أكثر من ديمقراطيات سلبية . وإذا كانت مسرحية نيكولاس نيكلباى أساليب التمثيل فى المسرح البديل المكسوة والمسيسة ، حينئذ فإن ورش عمل شكسبير اللاعب مع چون بارتون وممثلى فرقة شكسبير الملكية كانت تشير إلى كيفية استطاعة المسرح السائد استيعاب علاقات العمل الجديدة دون التخلى عن النفوذ . وما كان يفهم على أنه جهد تعاونى بشكل ديمقراطى على السطح، كان يخفى علم أصول التدريس عند بارتون وطريقة تفصيل تشير إلى أن الممثلين ليسوا أطفال أذكياء جدًا فى حاجة إلى التلاعب بهم لاستغلال النص .

وعلى الرغم من التأثير الإيجابى على علاقات الإنتاج فى المسرح بشكل عام أكثر ، فقد كان هناك عدة عناصر جعلت من الصعب وأحيانًا من المستحيل ، تدعيم التركيبات الجماعية . وعلى العكس من افتراضات البعض بأن الأعمال الجماعية المسرحية كانت ببساطة موضة عابرة "بدعة" السبعينيات ، فقد كانت هناك عناصر داخلية وخارجية مسئولة عن التحول من العمل الجماعى إلى فرق مسرح الإدارة.

وقد تضمنت العناصر الداخلية صراعات الشخصية وصراعات القوة بين أعضاء لهم وجهات نظر مختلفة . وقد كانت هذه دائمًا مشكلة أكبر بالنسبة للفرق المسرحية التى تفتقر إلى مبدأ سائد محدد . وفى حالة فرقة المخزون المشترك ، يتذكر سيمون كالو :

لقد كنا جميعًا نميل نحو اليسار، ولكن كان مدى ذلك مصدرًا للتقسيم وليس الوحدة : متحرر ، فوضوى ، ماركسى ، ديمقراطى فى البرلمان ، وآى . آر . إيه . وقد كان لدينا حتى نقابى فوضوى بشكل كامل . (١٩٨٤ :٦٤) .

وفى أى تحليل شخصى للعمل فى فرقة جماعية يجد المرء وصفًا لمقابلات لا تنتهى واحباط وإعياء - ما يشير إليه ثيادور شانك بأنه طغيان اللاتركيبية (١٩٧٨:٦١) . فى بعض الحالات تحولت العملية إلى إنتاج معاكس . وكما يلاحظ جوش فإن العمل الجماعى ليس دائمًا أفضل الوسائل : "يشعر العديد من الناس براحة أكبر ويعملون بشكل أفضل داخل تركيبات معترفًا بها . وحيث تكون هذه التركيبات معترف بها صراحة ومقبولة ، فإنهم يستطيعون العمل لصالح كل المعنيين" (١٩٨٤ :٦٣) .

إن التركيبات الجماعية قد ألقت بمطالب شخصية أكبر على الأفراد ، واختلفت صعوبات مقابلة المتطلبات بالاعتماد على الالتزامات والمصادر التمويلية لأعضاء معينين . ويستخدم جوش هذه العناصر لتفسير السبب فى وجود شباب من الطبقة المتوسطة العزاب بلا أطفال أكثر من أى نوع آخر من الأشخاص (١٩٨٤:٣٩) . وقد ازدادت المطالب فقط من خلال التجوال . وتتذكر لين أشلى الاختيار الذى اضطرت إليه فى أثناء العمل مع فرقة مسرح النساء عندما كانت تعمل طوال الوقت بمنحة فى عام ١٩٧٦ :

إن التجوال يكون مستحيلاً مع الأطفال . وليس إنه فقط متعب جدًا ولكنه كان يسبب لى ضغطًا بطرق مختلفة . إنه الوقت الذى تريد أن تقضيه معهم ، والذى يريدون قضاءه معك .

(واندر ١٩٨١:١٠٠)

وقد كان الأمر غالبًا ما يتعدى وسائل هذه الفرق حتى يوفرون إمدادات لرعاية الطفل ، حتى يجعلوا الأمر أسهل بالنسبة للأعضاء الذين لديهم التزامات الاستمرار فى العمل .

ومع الأولويات الشخصية ، فإن الأعضاء - خاصة - أعضاء "المسرح أولاً" غادروا حتى يأخذوا فرصًا فى مناطق أخرى مثل التليفزيون والسينما أو أى عمل مسرحى آخر . إن فقدان الأعضاء ذوي الخبرة وتدفق الأعضاء الجدد، كان له تأثيرات سلبية على أية فرقة تحاول ممارسة وسائل ديمقراطية أو جامعة نحو عملية الإبداع أو اتخاذ القرار . وبينما كانت بعض الفرق بلا منافس بهذه الطرق، فقد تطورت فرق أخرى من تركيبات جماعية إلى تركيبات إدارة . وكان هذا أحيانًا شىء مرغوبًا، ولكن فى الغالب كان التغيير ضروريًا لأسباب مالية . والعنصر الوحيد الأكثر أهمية بالنسبة لهذا كان خارجيًا وهو الاقتصاد .

دور التمويل فى تركيب وعمل الفرق المسرحية البديلة

إن تمويل الدولة للفنون هو موضوع معقد وضخم ، ولكن فى السبعينيات والثمانينيات كان هناك عنصران مهمان ؛ الاتجاهات المتغيرة فى السياسة ووسائل تمويل الفنون من جانب مجلس فنون بريطانيا العظمى ، وتأثير هذه التغيرات على السيطرة على العمل والتركيب وبقاء فرق المسرح البديل .

لقد لعب مجلس فنون بريطانيا العظمي دورًا مهمًا فى أواخر الخمسينيات والستينيات فى البناء الواسع للمسارح الجديدة وتوفير الاستقرار النسبى للفرق المسرحية الأساسية الإقليمية والتى مقرها لندن . غير أن التأكيد على "مراكز

التفوق" هذه وعملية "احتضان الفنون" ألقت بظلالها على التفويض الأصلى للمجلس كما هو موضح فى الميثاق الملكى فى عام ١٩٦٧ :

أ- تطوير وتحسين المعرفة ، وفهم وممارسة الفنون .

ب- زيادة توفر الفنون لعامة الناس فى أنحاء بريطانيا العظمى .

جـ - النصيحة والتعاون مع الإدارات الحكومية والسلطات المحلية والهيئات الأخرى .

وقد أزيل غموض هذه الأهداف بواسطة الفرق المسرحية التى كانت تحاول الوجود خارج المؤسسات المدعمة الرئيسة فى أواخر الستينيات وبداية السبعينيات.

إن الاعتراف بهذا المجال الجديد من العمل فى مستوى الدعم العام كان تدريجيًا ، ولكن وصلت الأموال وليس هناك شك فى أن حجم ومدى حركة المسرح البديل فى السبعينيات أصبحت ممكنة من خلال الدعم المالى ، وقد أوجدت المنح الفرص أمام الكثير للعمل كامل الوقت فى تطوير المسرحيات والتجوال بطرق لم يستطيعوا العمل بها من قبل . وكانت المصادر المالية مهمة فى تحقيق الإستمرارية فى العمل ، بسبب حجم مسارح الحوادث والجهود التى بذلت من أجل الإبقاء على الأسعار منخفضة ، فإن هذه الفرق المسرحية لم تستطع تمويل نفسها من خلال عائدات شباك التذاكر فقط . ولكن لأن مجلس الفنون كان ، فى حالات عديدة ، المصدر الرئيسى أو الوحيد للتمويل ، كان هناك مستوى أشكالى من الاعتمادية . وقد استطاع أن يهب الحياة، ولكن كان

باستطاعته أيضًا القضاء عليها ، وقد كان عدم تجديد منحة العائد تعنى نهاية عمل الفرقة . وقد شهدت فترة السبعينيات نموًا سريعًا فى حجم وعدد المنح لفرق المسرح البديل ، ولكن الأرقام الحقيقية لم تكن تمثل أكثر من نسبة ضئيلة من الحصة الكلية للدراما وكانت المنح تأتى غالبًا مع آلات . وفى دوره المزدوج من الإحسان والتنفيذ ، فإن مجلس الفنون كان محط تركيز اهتمام نقدى كبير ، من كلا طرفى المجموعة السياسية .

كان توزيع الاعتمادات هو نقطة الخلاف الدائمة بالنسبة للقطاع البديل وكيفية تقطيع كعكة مجلس الفنون ونسبة اعتمادات الدراما التى كانت تذهب إلى "العمل الجديد" أو الفرق المسرحية ذات النطاق الضيق . إن تضمين لجنة الدراما التجريبية فى هيئة الدراما فى المجلس كان نجاحًا مهمًا ، ولكن عدم المساواة كان واضحًا . وطبقًا لإتزين فى عام ١٩٧٣ ، فإن مسرح الهداب تلقى فقط حوالى ٤٪ من إجمالى ٢ر٣ مليون جنيه استرلينى مخصصة للدراما وفى عامى ١٩٧٣ - ١٩٧٤ تلقى مسرح الهداب ٢٥٠٠٠ جنيه استرلينى - نصف منحة المسرح القومى - وتقاسمتها ٦٠ فرقة مسرحية (١٩٨٠ :١٥٨) . وكانت المنح الأولى تعطى على شكل مبالغ صغيرة، ولكن يلاحظ إيتزين أنه بحلول ١٩٧٦ ، فإن "مجلس الفنون قد اعترف بمبدأ المساواة فى الحد الأدنى من الأجور فى مخصصاته من المنح إلى الفرق المسرحية البديلة" (١٩٨٠ :١٧٨) وكان مسرح الهداب موحدًا فى النهاية فى عام ١٩٧٨ . وكان لهذه التطورات تضمينات خطيرة بالنسبة للدعم المالى ، مجبرة مجلس الفنون على زيادة حجم منحه لهذه الفرق المسرحية . ومع حلول عام ١٩٧٨ ، فإن عدد الفرق المسرحية التجريبية وفرق مسرح المجتمع التى تتلقى أموالاً قد نمت بشكل كبير ، ولكن كان القليل قد ترك لها بعد حصول

الفرق القومية والأبنية المسرحية على نصيبها . وحتى هذه النسبة الصغيرة قد وصلت بسبب الجهود الكبيرة من جانب المنظمات مثل اتحاد مسارح المجتمع ومجلس المسرح المستقل ، واتحاد كتاب المسرح (إيتزين ١٩٨٠ :١٥٨) .

لقد امتدح المجلس تشجيع العمل الجديد والجهود من أجل الوصول للجماهير الجديدة ، ولكن تخصيص المال جعل الأمر واضحًا جدًا فيما يتعلق بوضع هذه المجالات على قائمة الأولويات . وفى انتقاده لشعار المجلس "دعم الدولة للفنون ، بدون سيطرة الدولة يدعى چون إلسم أنه "من خلال وضع قائمة الأولويات ، فإن مجلس الفنون كان حتمًا يسيطر على نمط النشاط الفنى فى البلاد ... بالاستجابة إلى بعض الضغوط وليس للبعض الآخر ... وقد كان فى النهاية، يسعى وراء نوع واحد من المسرح على حساب (١٩٧٦:١٣٠) . وأحد التفسيرات فى هذا الشأن هو أن المجلس بعد أن يكون قد دفع من أجل بناء مسارح عديدة ، كان عليه التزام لكى يبقى عليها تعمل ، جاعلاً التزامات أخرى لا يمكن التحكم فيها . والأهمية الموضوعة على "القراميد والهاون" فى تمويل الأنماط تفسر الموقف غير المستفيد التى وجدت فيه فرق مسرح فنون المجتمع المتجولة على نطاق بسيط نفسها عندما حاولت تأمين المنح . وفى عجز الميزانية كان توقيف فرقة مسرحية متجولة أسهل من تبرير ترك مبنًا مسرحيًا قائمًا بالفعل يقع فى اهمال .

وبينما "القراميد والهاون" قد أخذت دائمًا أولوية على الفرق المسرحية المتجولة هكذا أيضًا حبذت الذخيرة المسرحية الكلاسيكية أكثر من العمل الجديد ؛إن التحيز الأيديولوجى نحو تمويل مجلس الفنون للأنماط قد تلقى

اهتمامًا كبيرًا في هذه الفترة . وكان التعبير الأكثر جدلاً من قبل مجلس الفنون هو "التفوق" . وفى تحليله عن الأعمال الداخلية لمجلس الفنون ، يتساءل مالكوم جريفيث عن التعبير ويقدم وجهة نظره عن تضميناته بالنسبة للدعم :

إن وجود مجلس الفنون هو من أجل استمرار احتكار طبقة الصفوة وفى الأساس الطبقة الحاكمة ، لمصادر الثروة الوطنية ، أموال الناس . وتحدد طبقة الصفوة هؤلاء الناس بشيء من الموهبة التى تزودها بالتسلية كأفضل الناس ، ولهذا فلابد أن يكونوا الأفضل . هل معنى "التفوق" الوردة التى تتفتح ؟ ولكن لابد أن تموت بعد ذلك؟ وليس هناك أى مفهوم متوافر عن النمو يتعدى لحظة مجد تستمر فى الوجود بدون تغذية ، وبدون الولادة مرة أخرى . (١٩٧٧: ١٦) .

إن السخرية القاسية التى يشير إليها جريفيث هو أن الأرض الخصبة للتجريب كانت تموت جوعًا بشكل منتظم لصالح الإنفاق والإسراف المبالغ فيه من جانب الفرق المسرحية السائدة . أما الفرق الرئيسة التى تلقت نصيب الأسد من الدعم المالى، فقد استوعبت وكيفت وسائل وأساليب العرض المسرحى فى الفرق المسرحية البديلة التى كانت تستغل الحاجة الاقتصادية . إن التقليل من قيمة (بلغة المال) ما هو بحث وتطوير مسرحى بالضرورة كان موضوعًا رئيسا فى الجدل الذى يحيط بتوزيع الاعتمادات .

إن التحيز ضد العمل البديل ولصالح "الفنون التقليدية" قد تم التعبير عنه أحيانًا بوسائل مكشوفة . وفى التقرير السنوى لعامى ١٩٧٨ - ١٩٧٩ عبر

السكرتير العام روى شو عن وجهات نظره حول "الفنون الشعبية" وحركة فنون المجتمع التى استوعبها مجلس الفنون لأنه لم يستوعبها أى فرد آخر . (وانتقلت إلى جمعيات الفنون الإقليمية بأسرع ما استطاعت) :

كان لابد من الاعتراف أن فنانى المجتمع هم أكثر الزبائن صعوبة بالنسبة لمجلس الفنون فيما يتعلق بالتعامل . وليس من السهل العمل مع فنانين يعضون باستمرار اليد التى تطعمهم ... وعندما كان اللورد جورمان رئيسًا لمجلس الفنون، فقد تساءل عما إذا كان من واجب الدولة أن تدعم هؤلاء الذين يعملون على الإطاحة بها . وقد بقى هذا السؤال مطروحًا .

وفيما يتعلق بمحاولاتهم لاستهداف الطبقة العاملة (والتى يؤكد أنها فقط جزءٌ من السكان)، يلاحظ أن فنانى المجتمع معهم الحق فى التأكيد على الحاجة للبدء من حيث يكون الناس ، وهم غالبًا يخطئون ، مع ذلك ، فى اقتراحهم بأن عليك البقاء هناك ، ويستخدم شو مثال الجولة على نطاق صغير التى يقودها إيان كاكيلين كوسيلة مناسبة أكثر للبدء بتلك الجماهير "فى الغاز الفن العظيم الواضحة" :

إن الفرق الرئيسى والممتع بين هذه المجازفة لفرقة شكسبير الملكية الناجحة ومعظم فرق مسرح المجتمع هو أن فرقة شكسبير الملكية كانت تقدم مسرحيات ليست تتعلق باضطراب عام ١٩٢٦ أو العلاقات الصناعية أو المشاكل الزراعية (موضوعات مسرح الهداب

الحديث). ولكن أعمال كلاسيكية لها جذورها مثل مسرحية الليلة الثانية عشرة لشكسبير والأخوات الثلاث لتشيكوف.

إن القيم والأولويات التى تخبر عن توزيع الاعتمادات لم يكن فى الإمكان توضيحها بشكل أكبر .

ومما يتصل بالتخصيص كان هناك موضوع رئيسى آخر ظهر فى السبعينيات وبالتحديد فكرة التمويل كشكل من الرقابة السياسية فى المسرح . وكما يلاحظ كريج فإن مجلس الفنون، لا يستطيع أن يحكم على الأرضية السياسية (١٩٨٠: ١٨١) . وكمنظمة لا حكومية نصف مستقلة من المفترض أن يعمل مجلس الفنون بكامل حريته بعيدًا عن الحكومة . ولكن بسبب نظام التعيينات الحكومية وطبيعة عملية المراجعة ، استطاع المجلس ممارسة أشكال من الرقابة بدون كون اعتباره مسئولاً .

لقد أتهم مالكولم جريفيت ، الذى خدم كعضو فى مجموعة تحكيم الدراما والعديد من لجانها الفرعية بين عامى ١٩٧١ و١٩٧٧ - أتهم المجلس بالرقابة السياسية غير المباشرة فى مقالة فى مجلة **ثياتر كوارترلى** الربع سنوية (متسببًا فى استجابة من قبل روى شو فى موضوع فيما بعد) . وقد أوضح جريفيت كيف أنه فى الوقت ، ومن خلال نفس تركيب هذه الهيئة ومن خلال نظامها فى التعيينات، كيف استطاعت التحكم فى العضوية وصنع قرارات الأبواب المغلقة "لقد اختفت السياسة فى متاهات القرارات الإدارية" (١٩٧٧: ٣) . إن قسم المالية المسئول عن تقسيم "الكعكة" كان القسم الوحيد الذى بدون لجنة تحكيم أو لجنة عامة (١٩٧٧: ١٦) وكانت لجان التحكيم التى تنتمى إلى أقسام الفنون المختلفة

تعمل فقط كهيئات استشارية . إن إمكانية إساءة استخدام السلطة كانت تنبع ليس فقط من التركيب اللاديموقراطى لمجلس الفنون ، ولكن أيضًا افتقاره إلى المصداقية من الاعتراف بتلقيه الطلبات إلى توزيع الاعتمادات العامة (١٩٧٧: ٩).وبهذه الطريقة ، وطبقًا لجريفيت فإن مجلس الفنون لديه الوسائل التى بها يستطيع التأثير مباشرة فى الفرق المسرحية وحيوية العاملين فى المسرح من خلال إصدار القرارات التى لم تمر أبدًا على اللجنة" (١٩٧٧: ١١) .

وهناك حالتان مشهورتان فى السبعينيات تضمنتا ٧ : ٨٤ إنتاج بريطانيا لمسرحية ارث بولى جومبين لچون أردين ومارجارتيا دارسى ومسرحية الأيام التسعة والبوابات المالحة لفوكو فوفو ، وغالبًا ما يشار إليهما كأمثلة على كيفية إمكانية معاقبة الفرق المسرحية بطريقة غير رسمية على العمل المثير للجدل . وقد نال كلا العملين اهتمامًا فى وسائل الإعلام ، وكان العمل الأول هدفًا لدعوى قذف وتشهير، وانتقد الثانى بسبب مناصرته لاشتباك اتحاد التجارة . ووجدت الفرق المسرحية المتضمنة أن حالة وحجم المنح قد تم خفضها فى العام الذى أعقب كل حادث . ولأنه لم يكن هناك أى تبرير لكيفية معاملة هذه الفرق ، فقد اعتقد الكثيرون أن القرارات قد شجعت سياسيًا . وقد أمكن إرسال الرسائل ، بعدة طرق – اقتطاعات مباشرة أو منح مجمدة (والتى ترجمت بشكل فعال إلى اقتطاعات بسبب التضخم) .

إن خطر الرقابة السياسية لم يكن قاصرًا على مجلس الفنون . وقد تضمنت حالة أخرى شهيرة جمعية فنون نورث ويست . وفى عام ١٩٧٧ وفى عمل واضح جدًا من الرقابة فقد خفضت الجمعية من منحها إلى نورث ويست سبانر على أساس أنها كانت فرقة مسرحية ذات اتجاه ثورى ماركسى ، ولكن يجب عدم

استخدام الاعتمادات المالية العامة فى هذا الغرض" ٠إيتزين١٩٨٠ :٢٩٣) . وكما يتذكر إيتزين ، لقد أتت الحركة من عضو مجلس المحافظين ومؤيد الاتحاد القومى للحرية اليمينى المتطرف" وقد تم اتخاذ القرار بالمعارضة مع نصيحة جمعية فنون نورث ويست وأعضاء اللجنة الاستشارية للدراما الذين قد أثنوا على الفرقة جدًا" (١٩٨٠:١٩٣) . وقد وضح هذا عندما كان يؤخذ فى الاعتبار انتقال المسئولية عن الدعم المالى إلى الجمعيات الفنون الاقليمية ، كنتيجة لتوصيات تقرير رد كليف مود عن العام السابق . وفى حالة فرقة نورث ويست سبانر ، فإن مجلس الفنون قد تدخل فعلاً لصالحه . وقد أدان روى شو التفرقة السياسية التى تمارس وقال : "إذا كان التنازل عن السلطة يضع الزبائن تحت رحمة الضغط السياسى فسوف تضطر للأخذ فى الاعتبار الموضوع كله" (إيتزين ١٩٨٠ : ١٥٧) . وحيث إن أنصار الفنون والحكومات المحلية لم تكن مقيدة من خلال سياسة الذراع الطويلة وقد ساعد الحدث فى تعزيز الاهتمامات القائمة فيما يتعلق بما أشار إليه شو فى التقرير السنوى لعامى ١٩٧٥ / ١٩٧٦ بأن "فنانون يهنيون ومنظمات فنون من تأثير وأهواء سياسة الحزب (فى مستوى الحكومة المحلية) . وكان من نتيجة هذه الأعمال فرض درجة أكبر من الرقابة الذاتية من جانب الفرق المسرحية التى تحاول الإبقاء على الدعم المالى . وبالتأكيد ومع منتصف الثمانينيات بدأت الفرق المسرحية فى إعادة تعريف سياستها واختيار عملها على أساس ما كانت تعتقده بأن مجلس الفنون من المحتمل أو غير المحتمل أن يقوم بدعمه ماليًا .

وقد حظى التوزيع والرقابة باهتمام كبير فى حملات الفنون ووسائل الأعلام ولكن هناك شكل آخر من أشكال السيطرة على أنشطة فرق المسرح البديل كان

واضحًا فى ممارسة الضغط على الفرق المسرحية لكى تتوافق مع أشكال تركيبة معينة . وقد سببت الأهداف المتحكمة فى العمل وتنظيم معظم فرق المسرح البديل - سببت مشاكل لسياسات فنون التأسيس وخاصة محاولات أشكال التنظيم اللاهرمية وغير المركزية . وفى البداية، فإن مجلس فنون بريطانيا العظمى كان مستعدًا للاعتراف بـ وحتى التسامح مع هذه التطورات . ويلاحظ التقرير السنوى لعامى ١٩٧٠ / ١٩٧١ :

إن هذا التحرك (نحو النطاق الأصغر) يزيد منه هؤلاء الفنانون الذين ليسوا جميعًا صغار السن والذين يبتعدون عن الكثير مما هو متضمن ، ماليًا وغير ذلك فى العملية التى على نطاق كبير : مع مبانيها الرسمية والمتخصصة وأشكالها التقليدية التى من المفترض أن تنتمى إلى الطبقة المتوسطة فى إغرائها مع ارتقاء تجارى ... من ناحية ومجالس إدارات وثقة من ناحية أخرى ... وهناك حيوية لا يشكك فيها فى كل هذا، وربما يكون من المهم أن يكون الارتقاء ليس عن طريق مجالس إدارات العلمانيين، ولكن مباشرة من خلال الفنانين الشبان والممثلين . وما زال هذا ممكنًا عندما لا تكون هناك حاجة إلى مصادر ضخمة .

ومع ذلك فإن سياسات التمويل فى حالات عدة ، فرضت الابتعاد عن ما هو جامع إلى ما هو تركيبات إدارة أكثر رسمية . وبينما توافرت منح أكبر للفرق المسرحية بعد منتصف السبعينيات فقد صاحبتها شروط ومتطلبات تتعارض مع طرق العمل . ومن بين هذه الشروط كانت السياسات التى تحتم تعيين المخرجين الفنيين ومجالس الإدارات والتخطيط طويل المدى ، ومشروعات التجوال

المتخصص . وقد أظهرت هذه السياسات عدم الرضا على إدراك أن العديد من هذه الفرق المسرحية خاصة الجماعية ، كانت تختلف عن الفرق ذات التركيب الهرمى .

إن مجالات الجدل هذه فى السبعينيات توضح أن كل شىء لم يكن على ما يرام قبل حكم تاتشر فى الثمانينيات. ومع ذلك فقد كانت هناك تغييرات ملحوظة فى سياسات مجلس الفنون بعد وصول تاتشر إلى السلطة والذى أثبت تأثيره السيىء على حركة المسرح البديل .

ومن بين هذه التغيرات كانت هناك محاولات لبذل ضغوط متزايدة على الفرق المسرحية الفنية المتزايدة حتى تكون أقل اعتمادًا على الحكومة المركزية وتبحث عن مصادر متنوعة من الدعم المالى . واتخذ هذا الضغط عدة أشكال - زيادة الرعاة للأعمال المسرحية، التلويح بالاقتطاعات وانتقال المسئولية عن الدعم المالى إلى جمعيات الفنون الإقليمية والسلطات المحلية .

ويتضح التغير فى موقف مجلس فنون بريطانيا العظمى بالنسبة لكفالة العمل فى التقارير السنوية بين عامى ١٩٧٥ - ١٩٨٤ . وفى تقريره فى عامى ١٩٧٥ / ١٩٧٦ لاحظ شو تأسيس جمعية كفالة العمل للفنون ، واصفًا إياها بأنها "مشجعة" ولكنه مصرًا على قوله سوف يكون من الخطأ توقع الكثير جدًا من كفالة العمل ومن الغباء اعتباره بديل عن المساعدة العامة للفنون . وفى عامى ١٩٧٧ / ١٩٧٨ شكا من كم الاهتمام الذى لاقاه كفلاء العمل فى إعلانات منظمات الفنون مقارنة بالاهتمام الذى ناله مجلس الفنون . وقد ناقش أيضًا مشكلة ميل كفلاء العمل إلى تفضيل منظمات الفنون ذات المظهر والكبيرة على

تلك الصغيرة والطموحة. وقد كان شو واضحًا فى اهتمامه بحصول المجلس على نصيبه العادل من الاعتراف، أكثر من اهتمامه برفاهية منظمات الفنون ولكن توفر التعليقات تناقضات كبيرة لوجهات النظر التى عبر عنها خليفته فى عام ١٩٨٣ ، روك ريتر والذى كان أول مخرج فى جمعية كفالة العمل للفنون . وفى تقريره لعامى ١٩٨٥ / ١٩٨٦ ، اقترح ريتر الزيادة فى دعم الفنون من التجارة والصناعة ، مدعيًا أن "الأعمال تكفل الفنون بسبب ما يعود على الأمة من مظهر وعلاقات طيبة مع العملاء والموردين وزيادة أنشطة الفرقة المسرحية" . وما هو أكثر من كفالة العمل المشجعة ، فقد احتضن المجلس من خلال مشروعات وإعطاء نموذج لنفسه فى صورة القطاع الخاص (مع ١٩٨٦ شكل قسم المصادر والتسويق) .

إن الضغط نحو خصخصة الفنون ونقل الملكية المشتركة للمجلس قد حدث بشكل تدريجى ، ولكن المحافظين ، تحت حكم تاتشر لم يتوانوا فى توجيه رسالة إلى الفنانين المدعمين ، وهو دليل على أن الذى وصل إليه الرتم الجديد كان واضحًا فى التقرير الأول الذى أعقب انتخابات عام ١٩٧٩ . وقد أتت الاقتطاعات بسرعة وكانت نغمة "شو" تنتقد الحكومة فى صراحة :

> **لقد اقتطعت الحكومة الجديدة حالاً ١ر١ مليون جنيه استرلينى من المنحة التى صوت عليها بالفعل لمجلس الفنون من قبل حكومة العمال . وقد صدم عالم الفنون . وقد تذكر الناس بشكل طبيعى الوعود التى سبقت الانتخابات للسيد سانت چون ستيفاس ورئيس الوزراء ، بأن الحكومة لن تخفض الأموال المخصصة للفنون .**

وفى العام التالى، نقصت المنحة بحوالى ١٠ ملايين جنيه عما قدره المجلس من مطالب للوفاء بالحد الأدنى للاحتياجات الواقعية للفنون .

ومع عام ١٩٨٣ /١٩٨٤ (وهى الفترة الثانية من حكم تاتشر) مع ويليام ويزموج كرئيس ولوك ريتز كسكرتير عام، كان هناك اقتطاع ١٪ فى الميزانية (فورًا بعد الانتخابات العامة) ، وقد وضعت الخطط من أجل التخلص من سلطات العاصمة (وبالأخص مجلس لندن الأكبر ووثيقة السياسة الرئيسة ، مجد الحديقة ، قد نشرت . وقد خرج التقرير من اجتماع دام يومين فى أكتوبر ١٩٨٣ والذى أرسل بعده ريتز إلى كل زبائن المجلس يشرح فيه :

إن الفنون مثل البذور تحتاج للنمو إذا أريد لها أن تتفتح . وبعض البذور التى لدينا قد تغذت عبر السنوات وهى تتفجر حيوية وتبحث عن النماء ولكنها لا تستطيع بسبب عدم توافر المساحة والغذاء . وهذه الاستراتيجية سوف تساعد المجلس على أن يصبح قاع البذرة ضعيفًا حتى يوفر مساحة أكبر لها حتى تنمو ، وللبذور الجديدة حتى تزرع .

(هامفرى ١٩٩٠-٢٣)

وقد كان دائمًا لدى المجلس ميل نحو الاستعدادات البستانية (القليل إلا الزهور ، الكثير **إلا أعشاب الهذاء البرية**) ولكن استطاعت هذه اللغة فعل القليل لإخفاء ما كان يعنيه **التقليم وإزالة الأعشاب** حسب المصطلحات الحقيقية . وقد وضعت مسرحية **مجد الحديقة** قائمة بالزبائن الذين سيسقطون لصالح هؤلاء الذين وضعتهم فى الطبقة الأعلى، ومن بين الفرق المسرحية المتجولة التى تم تخفيضها أعمال فرقة كاست وفرقة مسرح ٧ :٨٤ (إنجلترا) وفرقة مسرح تمبا .

وفى تقريره السنوى لذلك العام ، قدم ريتز تعازيه لعالم الفنون بالكلمات : "إذا لم يكن لدينا مالاً كافيًا نقدمه ، فإن المجلس لديه خبرة كبيرة وأمل فى السنوات القادمة أن يستطيع المجلس تطوير خدمته للفنون فى أنحاء البلاد .

لقد كانت التخفيضات إحدى الوسائل لتخفيض الزبائن وانتقال المسئولية التى بشَّر بها من قبل سير ويليام ريز - موج فى **مجد الحديقة** "كعمل رئيسى وصادق لللامركزية الإدارية - كانت وسيلة أخرى . وكان السبب هو أنه قد حان الوقت لإصلاح عدم التوازن فى توفير أشكال الفن بين لندن والأقاليم وأن جمعيات الفنون الإقليمية كانت فعلاً مناسبة بشكل أفضل لتقييم الاحتياجات فى مناطقها والزبائن الموجودين، والذين كان دورهم وشخصيتهم يجعلهم مرشحين ومناسبين للتقييم عند المستوى الإقليمى . وعلى الرغم من أن المجلس قد وفر نسبة كبيرة من الدعم المالى لجمعيات الفنون الإقليمية فإن هناك الآن مسئولية أكبر على السلطات المحلية، لكى تأتى بدعم مالى أكثر بالإضافة إلى، الضغط على الفرق المسرحية نفسها لكى ترفع العمل والدعم المالى الخاص . ويقول التقرير أيضًا بأن المجلس سوف يشرف على هذه التمويلات ، وسوف يتأكد من أن جمعيات الفنون الإقليمية باستطاعتها توفير وتقييم عمل الزبائن المنقولين . ولكن ليس من الصعب رؤية أنه فى المدى الطويل سوف يكون المجلس أقل تورطًا أو مسئولاً عن قرارات الدعم المالى . وكان هذا الانتقال للمسئولية هو الخطوة الأولى فى توضيح الطريق نحو إعادة تعريف دور المجلس والذى تم اقتراحه فى خطط المراجعة الداخلية الموضحة فى مجد الحديقة :

سوف يسأل نفسه إذا كان تنظيم وظيفته بسبب انتقال مسئولية عدد كبير من الزبائن إلى جمعيات الفنون الإقليمية ، فإن سحب

الدعم المالى من البعض ، وإعادة الاقتراب فى مناطق معينة من العمل ، لابد أن يقوده إلى أخذ دور ممتد وأكثر وضوحًا فى الإرتقاء بالفنون وتسويقها ، فى البحث وفى جمع وعملية وتوزيع المعلومات والإحصاءات .

ومع حلول عام ١٩٨٩/١٩٩٠ كان من الواضح تمامًا أن مجلس الفنون كان ملتزمًا بالتخلى عن دوره كهيئة دعم مالى، لابد أن يصبح مجلس الفنون أقل من كونه هيئة دعم مالى تقليدية ، تهتم أساسًا بإعطاء الأموال الحكومية إلى حقيبة الزبائن وتعشق كونها هيئة استشارية وصانعة سياسة" ولم يكن التوجه موضحًا بشكل أفضل عنه فى خطة الثلاث سنوات من نفس العام . ويوضح الكتيب الذى يرسم الخطة أن موضوع الخطة كان الاكتفاء الذاتى المالى لمنظمات الفنون، وقد وعد أنه من خلال تأكيد جديد على تخطيط العمل والتسويق ، سوف يتمكن مديرو الفنون من زيادة المبيعات وجذب تمويل خاص أكثر . وكانت تضمينات المشروع بالنسبة للفرق المسرحية البديلة مخيفة وقد انتقدها چون ماجراث بشكل خاص . وفى اجتماع للعاملين بالمسرح فى مايو ١٩٨٨ فى كلية جولد سميث بلندن فسر قائلاً :

إن ما يحدث هو أخطر ما يمكن أن يحدث. فالجزء الأساسى فى خطة مجلس الفنون ذات الثلاث سنوات لدعم المسرح ماليًا هى نسبة الثلاثة أجزاء : المال العام ودخلك الخاص من شباك التذاكر ، والكفالة . ولابد أن تتنبأ بهذه النسب لثلاث سنوات ، وإذا كان توقعك لا يوضح زيادة كبيرة فى الكفالة فإن فرصتك فى الحصول على دعم مالى تقل بدرجة كبيرة . وهذا شكل سىء من أشكال التدخل... (لافتدر ١٩٨٩ : ١١٦-١١٧) .

وتتخلل لغة قيم السوق التقارير التى صدرت فى منتصف الثمانينيات . ويصف ريتز رؤيته الخاصة بالنسبة لدعم الفنون فى "هيئة بريطانيا العظمى على النحو التالى : تطوير وتعظيم كل مصادر الدعم المالى للفنون إلى أقصى حد ، زيادة مهارات التسويق ، الارتقاء بالفنون وتقوية الإدارة - ولكن وقف العويل . وفى ١٩٨٦/١٩٨٧ امتدح ريز موج زيائن "المشروع" الذين كانوا يبحثون عن الكفالة الخاصة وأعلن أن "مجلس الفنون قد أسس قسمًا صغيرًا للتسويق ... وليس هناك شك فى أن الثقة بالنفس ونجاح تلك الفرق المسرحية التى استطاعت فعل الكثير لنفسها ، هما شيئان يتناقضان مع قلق تلك الفرق التى تعتمد على الدعم المالى العام" وكانت العبارات الطنانة وقيم حكومة تاتشر كلها هناك .

إن الضغوط من أجل البحث عن رعاية مالية للعمل (كفالة مالية) (بالإضافة إلى الدعم من السلطات المحلية والجمعيات الإقليمية) والحاجة إلى توافر تسويق كفء وآلات إدارية كانت تهديدًا لكل قطاعات المسرح ، ولكن التضمينات بالنسبة للفرق المسرحية السياسية وفرق المجتمع كانت مكشوفة بشكل خاصة . ويقدم هوارد بوردى والذى كتب فى عام ١٩٨٦ ، توضيحًا لمثل هذه الشروط فى تلخيص للشروط التى لابد أن توفى من قبل الفرق المسرحية المتجولة على نطاق بسيط ، كما هو موضح من قبل مجلس الفنون الاسكتلندى :

> **سوف يتم تقييم عملين سابقين للفرقة بواسطة لجنة دراما مجلس الفنون الاسكتلندى قبل النظر فى أى طلب للدعم المالى ، ولابد للفرق المسرحية من تقديم دليل عن مجلس الإدارة وأن تكون عضوًا فى جمعية إدارة معترفًا بها ، ولابد أن تكون الفرق المسرحية مستعدة لأن تتجول على الأقل لمدة ثلاثة أسابيع ، وخمسة عروض**

فى الأسبوع ، ولابد أن تحقق على الأقل ٤٠٪ من تكاليفها على هيئة دخل مضمون ، ولابد أن تضمن شهرة مؤثرة ، وتعطى الأولوية إلى تلك الفرق التى تتضمن جولاتها مناطق خارج الحزام الرئيسى لجلاسجو - أدنبرة . (١٩٨٦:٥٦) .

لقد بدأت السبعينيات تشبه الأيام الخوالى الحلوة .

إن ما يظهر على أنه أشغالات مسيطرة لفرق المسرح البديل فى السبعينيات والثمانينيات هو الحاجة إلى مصادر ثابتة للدعم المالى وكيف أصبح البحث الفعلى عن الدعم المالى استنزاف متزايد لمصادرها ؟ وتبدو فرقة المخزون المشترك مثلاً أنها حظيت بحظ أفضل من الأخريات مع مجلس الفنون الذى كان يمولها من البداية . وحقيقة أن ماكس ستافورد كلارك وبيل چاسكيل فى رويال كورت كانتا اثنتان من الأعضاء المؤسسين وأنها قد خطط لها فى الأصل كفرقة إدارة بلا جدول أعمال سياسى واضح، قد ساعد بلاشك على أن تقيد الفرقة مجلس الفنون . وقد اتخذ قرار العمل الجماعى بعد إنتاج **فانشين** فى عام ١٩٧٥، ولكن مازال لدى الفرقة مجلس مديرين . وتعتبر فرقة المخزون المشترك حالة شيقة على كيفية كون العبء الإدارى زبون مجلس الفنون أن يصبح ساحقًا حتى بالنسبة لفرقة مسرحية ذات خبرة فى تركيبات الإدارة . ومع حلول عام ١٩٧٦ / ١٩٧٧ اضطررت إلى استئجار مدير عام كل الوقت للاعتناء بالعمل الإدارى ويتذكر ريتشى :

فى الثمانينيات فإن هذا (أى تركيز السلطة فى أيدى الإداريين) قد أصبح أمرًا شائعًا جدًا . والآن يطلب مجلس الفنون درجة من القوة

الإدارية من زبائنه والتى تترك ذخيرة قليلة للفن . وبسبب ثقة فرقة المخزون المشترك قاوموا هذه الضغوط ، على الرغم من أن تاريخ الفرقة الحديث يعكس الشخصية البيروقراطية للعصور . وكانت مذكرات الفرقة عن عام ١٩٧٧ تزن ١٤ أوقية بدون جداول الأعمال وبحلول عام ١٩٨٤ وبعمل أقل فيما يتعلق بالإنتاج تخطوا حاجز الثلاثة أرطال على الرغم من المغازلة بالورق الأصفر . (١٩٨٧:٢٤).

إن هذا الاتجاه نحو الإدارة لكى تطيح بالعمل الإبداعى أصبح شائعًا بشكل متزايد .

وهناك مشكلة أخرى مهمة تظهر من تحليل ريتشى هي الضغط من أجل الإنتاج مع نتائج الفشل بالنسبة للفرق المسرحية التجريبية . ومن الواضح أن مجلس الفنون كان يراقب زبائنه وكان مسرورًا لرؤية الأعمال تجرى حسب الجدول ، غير أن المراجعات السيئة كان يمكن أن يكون لها تضمينات خطيرة – وطبقًا لريتشى :

لقد كان أول موسمين فى الثمانينيات أكثر تنوعًا من حيث الجودة وأقل تأكيدًا من حيث الإخراج عن أى وقت آخر مضى . أما النمو فى الدعم المالى والذى سمح بهذا القدر من الإخراج والتوسع فى مجال العمل فى السبعينيات فقد وصل إلى نهايته . واستمر مجلس الفنون فى تقديم الأموال ... ولكن كان هناك كلام متزايد عن الجيوب الفارغة ، والأيام الصعبة والعمل الشريف الذى لابد من القيام به فى الأقاليم. ومن عام ١٩٧٩ فقد استقر الإخراج عند

عرضين فى العام ، بين ١٨ و ٢٢ من العرض المسرحى ، وهو كافى ليترك تأثيرًا ولكن ليس كافيًا لإخفاء الفشل . (١٩٨٧: ٢٦) .

إن تركيبات المنح لا تكيف نفسها مع الدوائر الإبداعية التى مرت بها الفرق المسرحية ، خاصة تلك التى كرست نفسها لكتابة نصوص العمل الجديد . والنشاط المطلوب فى هذا النوع من المسرح يستطيع غالبًا أن يؤدى إلى فترات من الإنهاك الإبداعى ويستطيع تحول الموظفين أن يؤثر على الديناميكيات العاملة لأى فرقة مسرحية . وما يدعو للسخرية أن الفرق المسرحية التجريبية يتوقع لها أن تستكشف الاتجاهات الجديدة باستمرار فى عملها ، ولكن فى النهاية، فإن هذا يتضمن فشلاً عارضًا . وعندما يحدث هذا فإن الفرق المسرحية يمثل للتعويض من خلال الاعتماد على العمل النصى السابق أو إنتاج يضمن عائدات من خلال شباك التذاكر ، وهى تؤمن هذا من أجل الإبقاء على المنح .

ويمكن رؤية اتجاهات مشابهة فى نشأة فرقة الفوج المتوحش ويربط جيليان حنا عمل الفرقة مباشرة بعلاقات الإنتاج :

إن التغير فى المنهاج يعكس تغيرات المادة فى تركيب الفرقة والعالم الذى تعمل فيه . ولذا فإنه فى عام ١٩٧٥ كنا جماعة تتكون من أحد عشر شخصًا جميعهم لديهم الحق والرغبة للمساهمة فى صنع المسرحية ، ولكن مع حلول عام ١٩٨٩ ، كإدارة تتكون من خمسة أفراد ، كنا نؤدى دورًا أكثر تقليديًا وإداريًا" . (١٩٩١) .

ومثل فرقة المخزون المشترك ، مع عام ١٩٧٦ كانت الفرقة فى حاجة لتدفع لإدارى يعمل كامل الوقت ، ومع بداية الثمانينيات ، فإن عضو الفرقة الذى كان يعمل كامل الوقت هو الإدارى :

لقد أجبرنا دون رغبة منا على الاعتراف بأن العمل الجماعى كامل الوقت كان بطة نافقة ... ومن الناحية المالية أصبح من الصعب بقاءه . ومع التضخم الذى كان يأكل قيمة منح عائدات مجلس الفنون .. لم نستطع ببساطة تحمل مرتبات ثمانية أو تسعة أشخاص لمدة اثنتين وخمسين أسبوعًا فى العام . وفى الحقيقة كان باستطاعتنا تحمل مرتب شخص واحد لمدة اثنتين وخمسين أسبوعًا فى العام. وباستثناء الإدارى فإننا جميعًا قد أسقطنا من جدول الرواتب بعد مسرحية الإعدام . ولم نعد إليه إطلاقًا على أساس دائم . (١٩٩١) .

لقد عملت الفرقة باجتهاد للاحتفاظ بمبادئها القائمة من خلال قرارها "كإدارة جامعة" (متضمنًا العمل غير المدفوع بالنسبة لبعض أعضائها) ،ولكن كما يتذكر حنا ومع أواخر الثمانينيات فلم يكن حتى هذا كافيًا : "لقد عرفنا تدريجيًا أننا كنا بحكم طبيعة الحالة نفسها نفرض دور المدير الفنى على الإداريين ، والذين لم يرغبوا فيه . ولذا وفى عام ١٩٩٠ عندما قرر مجلس الفنون الدعم المالى المستمر معتمدًا على تعييننا كمدير فنى أو تنفيذى لم نندهش كثيرًا" (١٩٩١) .

إن مراجعة حنا لعمل الفرقة تكشف أيضًا عن الوسائل التى حددت بها العوامل الاقتصادية الوقت الذي استطاعت أن تكرسه للكتابة الجديدة وتعترف : "بالطبع لقد استمرينا فى تكليف العمل النسائى من كل الأنواع ، ولكن أجبرتنا الظروف الاقتصادية على وضعنا فى موقف محافظ" (١٩٩١) . وكانت المشكلة

حادة بالنسبة لفرق مثل الفوج المتوحش بدون أساس دائم والتى غالبًا ما كانت تعتمد على الأعمال المشتركة مع المسارح السائدة . وتعتقد حنا أن "الكتابة الجديدة نفسها قد أصبحت أصعب وأصعب فى أن تعتبرها اقتطاعات فى دعم الفنون المالى وتراجع أصحاب المكتبات والمنتجين إلى موقف أكثر تحفظًا فى إنتاج المسرحيات الآمنة ، وتعبر عن إحباطها من نُقاد مثل مايكل بيلنتجون والذى يبكى على الأزمنة فى الكتابة الجديدة ، وبدا أنهم لم يستوعبوا أبدًا العلاقة الواضحة بين "الأزمنة" والموقف الاقتصادى الذى يعمل فيه المسرح (١٩٩١) .

إن تدخل مجلس الفنون والضغط المتزايد للبحث عن كفيل يدعم العمل ماديًا قد ساعد فى تدمير وتحطيم فكرة العمل الجماعى بالنسبة للشركات القائمة والجديدة . وبالإضافة إلى ذلك فإن التأكيد على عمل صفقات متكاملة ، أو اتفاقيات شاملة جعل دور الإداريين أكثر أهمية لبقاء الفرق المسرحية كما تدعى سو بيردون مديرة فرقة الفوج المتوحش من عامى ١٩٧٦ - ١٩٧٨ :

> **فى الثمانينيات كانت اعتبارات الدعم المالى والتسويق والكفاءة الإدارية هى التى تشكل أولويات المدير الفنى . وقد وضعت الهيئات الداعمة للفن ، مسترشدة بالفلسفة المالية السائدة للحكومة الحالية، معايير متشددة للفرق المسرحية ، على أساس كفاءتها التنظيمية وقدرتها للحصول على مختلف الكفالات . إن هذا هو عصر تخطيط العمل ، والاستشارى والاستراتيجية والدعم المالى ووضع الدورات التدريبية المعتمدة على المال . مجال النمو الوحيد فى الفنون كما يبدو المكان الوحيد الذى يستطيع أن يحيا فيه أى فرد . لماذا ندعم مهرجان الفنون عندما نستطيع دعم دراسة جدوى**

تتعلق بمهرجان الفنون ؟ لماذا ندفع للفنان عندما نستطيع أن ندفع للمستشار؟ (حنا ١٩٩١) .

ويحتاج المرء فقط لأن يقرأ قائمة المعايير المستخدمة فى تقييم زبائن المجلس حتى يفهم كيف أصبحت عملية طلب المنحة معقدة؟ ولماذا اضطرت الشركات للاعتماد على الاستشاريين المدربين لكى يتعهدوا بهذا العمل؟ وتعطى المعايير أيضًا إشارة إلى العديد من العوامل التى أمكن استخدامها كأساس تبرير الاستقطاعات .

ومما لا يستغرب له أن سياسات الدعم المالى كان لها أثرها على العمل وعلى تنظيم الفرق المسرحية الجديدة التى تشكلت فى الثمانينيات ، كما أشار إلى ذلك المشاركون فى إحدى الندوات فى عام ١٩٨٨ . وقد لخَّصت فيرا جوتليب تأثيرات على تركيبات الفرقة :

إنها الظاهرة التاتشرية التى عملت بشكل جيد جدًا فيما يتعلق بالتأكيد على أنه من الصعب توصيل فكرة العمل الجماعى إلى الآخرين . إن فرق الشباب المسرحية تبدأ فورًا فى التفكير فى الكفالة الفردية، مستخدمة آليات وأساليب ولغة اليوم ، ولم تنكب فعليًا على عمل ما تحاول قوله أو لمن تحاول قوله؟ . (لافندر ١٩٨٩: ١١٩) .

لقد علق الكثيرون على الضغوط، للعمل جيدًا فى شباك التذاكر وتضمينات هذه الضغوط بالنسبة للكتابة الجديدة والقدرة على استهداف جماهير محددة معتمدًا على تجربته فى بناء الفرق المسرحية ادعى بوب ريتشى أن "الناس سوف يأخذون الجمهور من أى مكان يستطيعون ذلك حتى يحصلون على المرح وهم

جالسين* وقد أشار چون ماكرات إلى التضمينات الخاصة بالمسرح السياسى الشعبى :

لقد كانت هناك عملية تآكل رهيبة سببها السياسة المناهضة للمسرحيات الجديدة التى اتبعها مجلس الفنون ... ومع ذلك فإن هذا التآكل قد قاده عامة المخرجين الفنيين الذين شعروا بالضغوط من مجالس الإدارات وهيئات الدعم المالى نحو استجلاب جمهور ضخم . لقد إنزلقوا، دون أن يدرك ذلك أحد، من ما هو شعبى بالمفهوم السياسى إلى ما ينتمى إلى حزب الشعب الأمريكى ، مساويين بين جماهير الطبقة العاملة الكبيرة التى تشاهد العروض السخيفة مع نوع ما من البيانات السياسية (لافتدر - ١٩٨٩ : ١١٨).

إن الاتجاه نحو تأكيد قيمة التسلية على الهدف السياسى واللجوء إلى الجماهير العريضة لمغازلتها وخطب ودها، وليس استهداف فرق مسرحية محددة، يتضح فى البيانات السياسية ومواد الارتقاء عند العديد من الفرق المسرحية التى عرفت نفسها فى الأصل بتعبيرات متناقضة .

إن سياسة الدعم المالى هى النتيجة المناسبة لهذه المراجعة لأنها من وجهة نظرى مهمة لفهم ما قد جعل إنتشار حركة المسرح البديل ممكنة فى السبعينيات وكيف نشأت . وتوضح جدًا كيف يكون الأمر مضللاً عند محاولة مناقشة النصوص خارج السياقات التى أخرجت فيها . لقد تفحصت ظاهرة المسرح البديل بتعبيرات عامة ملقيًا الضوء على الكثير من العوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى شكلتها عامة . وفى الجزء الثانى سوف أناقش هذه الموضوعات بشكل أكثر تفصيلاً بالنسبة للحالة الخاصة من ٧ : ٨٤ (اسكتلندا).

الجزء الثانى

دراسة حالة عن الفرقة ٧ : ٨٤ (اسكتلندا)

٣- تشريح فرقة مسرحية سياسية شعبية

إن قيمة السعى وراء تحليل منتظم للوسطاء العديدين فى الإنتاج الثقافى ليست إثبات أنهم دائمًا عاملون بنفس الطريقة وبنفس القوة ولكن قيمة ذلك تتمثل فى جعل الباحث أكثر حساسية نحو تعدد العناصر التى تتفاعل داخل المسرحية بكفاءة أكثر أو أقل فى مختلف الأوقات ... ولابد أن يكون التحليل قادرًا على أن يتضمن كل المستويات والعناصر التى ساهمت فى إخراج العمل . (وولف ١٩٨١:١٤٠) .

إن دراسة الحالة هذه تركز على السبب فى تصميم فرقة مسرحية معينة ٧ : ٨٤ (اسكتلندا) على إخراج مسرحى بعيدًا عن التركيبات التقليدية وكيفية تنظيمها ، وأنواع المسرحيات التى أدتها ، ومن هم الذين حاولت أن تصل إليهم؟ وأين؟ وفى النهاية فإن تاريخ فرقة مسرحية معينة هو كذلك . فهو يعبر عما حدث فى بعض الجوانب ولكن ليس هناك فرقتان مسرحيتان متشابهتان تمامًا ، حتى ولو أنهما قد قامتا بنفس العمل . ومما يعقد هذا مشكلة التغيير، وقد بدأت بعض الفرق كجماعات يسارية راديكالية فى بداية السبعينيات وأصبحت "موجودة" بل هامة مع بداية الثمانينيات . وعلى الرغم من هذه المشكلات ، والقيود ، فإن دراسة الحالة تهدف إلى توفير مرجعية لممارسات بديلة محددة ولموضوعات أكبر تتصل بالنمو الدائرى وانحدار المسرح السياسى. وعلى الرغم من أن الفرقة مازالت موجودة فإن دراسة الحالة سوف توثق ٧ : ٨٤ (اسكتلندا) تحت الإدارة الفنية لچون ماكرات من ١٩٧٢ / ١٩٧٣ حتى استقالته فى ١٩٨٨ .

وأسباب اختيار ٧ :٨٤ (اسكتلندا) عديدة ومتنوعة . فعلى المستوى العملى تم توثيق الفرقة بشكل أوسع من معظم الفرق . وجزئيًا فإن هذا يعود إلى النجاح الباهر لأعمالها الأولى ، **أغنام الشيفيوت "والبترول الأسود... الأسود"** . وقد أثبت أنه عرض رائع ونال مقدارًا غير عادى من الفضائح خلال التجوال ، نسخة متلفزة ونص منشور من قبل ميثيون . وقد جذبت أيضًا الفرقة الانتباه بسبب الصورة العالية التى أوجدها المدير الفنى چون ماكراث فى المناظرات التى أحاطت بالمسرح السياسى فى بريطانيا فى وسائل الإعلام وجرائد المسرح ، والمؤتمرات والمهرجانات الدولية ومن خلال مسرحياته المنشورة وكتاباته النظرية. ويستخدم ماكراث فى النهاية ٧ : ٨٤ كأساس لتفسير وإعطاء نظرية عن مناهجه نحو المسرح . وتقدم كتابات ماكراث مع الاستجابات الناقدة فى الأعمال فرصة قيمة للتفكير فى عمل الفرقة نظريًا وعمليًا .

وهناك بالطبع أسباب أكثر أهمية تتعدى توافر المادة ، والتى تجعل من ٧ : ٨٤ دراسة حالة مفيدة . وبلغة التاريخ ، لأن الفرقة قد تكونت فى بداية السبعينيات وكانت إحدى الفرق التى عاشت طويلاً ، فهى مناسبة للإطار الزمنى الدراسة وتقدم فرصة نادرة لتتبع التغيرات والتطورات خلال فترة أقل من ١٥ عامًا . وكانت الفرقة تتصل بطريقة غير مباشرة بشبكة عمل من فرق المسرح البديل فى السبعينيات والتى تشكلت من الأشخاص الذين كانوا فى الأصل أعضاء فى ٧ : ٨٤ (إنجلترا) وتوفر أيضًا اتصالاً مباشرًا بالفرق المسرحية السياسية فيما بعد الحرب من خلال ازدهارها ونشرها لمسرحيات من تلك الفترة وأيضًا من خلال التزامها الواعى لخلق مسرح عن ومن أجل جماهير الطبقة العاملة وبهذه الطريقة فإن ٧ : ٨٤ (اسكتلندا) هى مثال مهم على فرقة مسرحية تنتمى إلى

المسرح السياسى الشعبى بعكس التراث الطليعى للمسرح البديل . ومن خلال المسرحيات وأساليب العرض واختيار مسارح الحوادث ودوائر التجول فقد أرسى عمل ٨٤:٧ العلاقة بين المسرح والطبقة والثقافة .

ومن منظور التنظيم الداخلى ، فإن تحول الفرقة فى أواخر السبعينيات من التركيب الجماعى / الديمقراطي إلى تركيب أكثر بيروقراطية فى الإدارة يوفر سياقًا مفيدًا لدراسة مزايا وعيوب العمل الجماعى كمنهاج بديل نحو الإنتاج . إن حالة ٧: ٨٤ تظهر أيضًا إلى أى درجة كان من الممكن الحفاظ على تركيبات لا هرمية فى التنظيم ، على ضوء الضغوط لوقف الدعم المالى وطبيعة العمل المكثف . وبهذه الطريقة فإن تجربة ٧ : ٨٤ تلقى الضوء على العديد من العناصر التى تؤثر فى بقاء مثل هذه الفرق المسرحية بشكل عام . وحقًا لو أن تاريخ ٨٤:٧ (كل من الفرق الإنجليزية والاسكتلندية) يوضح أى شىء ، فإنه الشك فى محاولة العمل كفرقة مسرحية سياسية بينما تعتمد على الدعم الحكومى فى البقاء .

وبينما ٧ : ٨٤ هى حالة إرشادية لهذه الأسباب ، فهى تسبب مشاكل أيضًا . فعلى سبيل المثال ، وبينما تعمل كتابات ماكرات النظرية كمصدر أساسى للمعلومات ، يصبح من الصعب التمييز بينه وبين الفرقة ومن أجل تجنب تقليل التركيز على الكاتب / المخرج بدلاً من الفرقة . وليست المشكلة تتعلق بالطريقة فقط . (تجنب التصنيفات التقليدية) ولكنها تتعلق أيضًا بالدقة . ولا يحتاج المرء للتعمق حتى يكتشف وحتى ماكرات نفسه سوف يعترف ، بأن هناك اختلافات فى تحليلات تاريخ الفرقة . لقد حاولت أن أقدم مجموعة كبيرة من وجهات النظر على ، وثائق تتصل بـ ، عمل ماكرات و ٧ : ٨٤ (اسكتلندا) كما أتيحت .

أصول ٧ : ٨٤ (اسكتلندا)

لقد كانت الفرقة المسرحية الاسكتلندية فرعًا مما كان يطلق عليه فى الأصل الفرقة المسرحية ٧ : ٨٤ ، وهو اسم مشتق من إحصائية منشورة فى مجلة **الايكونوميست** عام ١٩٦٦ وهو يشير إلى أن ٧ ٪ من سكان بريطانيا العظمى كانوا يمتلكون ٨٤٪ من رؤوس الأموال . ومع أن هذه النسبة قد تغيرت قليلاً عبر السنوات استمرت الفرقة فى استعمال الاسم لأنه كان يشير إلى ما قد شاهدوه على أنه أساس اقتصادى لمجتمعهم ، ومخبرًا عن كل التركيبات السياسية والاجتماعية والثقافية .

لقد ظهرت الفرقة الأصلية فى ١٩٧١ بعمل ماكرات **أشجار فى الرياح** فى مهرجان ادنبرة . وفى أول سنتين أنتجت الفرقة مسرحيات لماكرات وتريڤر جريڤيت وچون أردين ومارجاريتا دارسى وتجولت بهم فى مسارح الأحداث التى تنوعت من الجامعات إلى قاعات الجهاز فى المدارس ، فى انجلترا واسكتلندا وويلز . والفرقة المسرحية التى تكونت من عاملين مسرح محترفين (كريج ١٩٨٠ :٣٤) قد نشأت طبقًا لماكرات "من الاتوقراطية الحماسية فى البداية إلى شكل من أشكال السيطرة الجماعية فى خلال عام" (١٩٨٤:١١٩) .

إن الأزمة التى أدت إلى تفتيت الفرقة الأصلية قد نشأت حول إنتاجها مسرحية أردين ودارسى **ارث باليجومبين** وكانت المسرحية تتجول فى هذا الوقت (١٩٧٢) مع تعديل ماكرات لمسرحية أردين الأولى **السيرچانيت ماسجريف يرقص** وكلتا المسرحيتين تتعاملان مع إيرلندا الشمالية وقد سُحبت من العرض بسبب التهديد برفع قضية قذف. وحتى هذه النقطة فإن الفرقة المسرحية ٧ : ٨٤ تلقت

منحا من مجلس الفنون ولكنها كانت تجدد فقط على أساس مشروع بمشروع . وبسبب عدم الاستقرار المالى ، كانت القرارات تتخذ والتى أدت إلى تفتيت الفرقة . ويتذكر ماكراث :

> **خلال الشهرين الأولين من عام ١٩٧٣ أُثيرت المناقشات وأنتهت باجتماع تقرر فيه أنه يجب على جيفين ريتشاردز أن ينتهز الفرصة المتاحة ويبدأ ما قد أصبح بيلت آند بريسيس وأن المجموعة لابد أن تبقى فى لندن حتى تقوم بجولة لمسرحية ادريان ميتشيل مان فرايدى وأنه يجب على دافيد ماكليلان وفرى لين واليزابيث ماكليلان وأنا أن نذهب إلى اسكتلندا حتى تبدأ الفرقة الاسكتلندية (٢١:١٩٨٤) .**

وبينما فرضت الأزمة المالية إعادة التفكير وإعادة التركيب للفرقة كانت هناك أيضًا عوامل داخلية أثرت فى القرارات التى كانت تسعى وراء توجيهات مختلفة . وهذه الأمور سوف يتم مناقشتها بالارتباط مع تنظيم الفرقة .

لقد بدأت الفرقة الإنجليزية فى تلقى منحة سنوية فى ١٩٧٥ واستمرت فى إنتاج أعمال لكتاب مسرحيين مثل ستيف جوش ودافيد ادجار وبارى كيفى ، وجون بوروز وكلير لوكهام وبيتر كوكس . وقد انتهت أنشطتها فى ١٩٨٥ عندما توقفت المنح . وقد استمر ماكراث فى الكتابة والعمل مع الفرقة بين ١٩٧٥ و١٩٨٥ ولكنه كرس معظم نشاطه لما قد أصبح الفرقة المسرحية ٧ :٨٤ (اسكتلندا) وفى النهاية لشركته السينمائية فرى واى فيلمز . وسوف أتعامل مع ٧: ٨٤ (إنجلترا) فقط فيما يتعلق بتقديمها متناقضات ومتوازيات لامعة مع ممارسات ومصير الفرقة الاسكتلندية .

العمل فى اسكتلندا

إن فرقة ٧ : ٨٤ الأصلية كما يشير الاسم قد قدَّمت نفسها فرقة مسرحية اشتراكية . وقد ساعد العمل فى السنوات الأولى على إيضاح هذا التعريف ويشرح ماكرات : "إن ما قد بدأ على أنه محاولة لصنع مسرح اشتراكى أصبح خلال هذا الوقت محاولة لصنع مسرح من أجل الطبقة العاملة بطريقة اشتراكية (١٩٨٤ : ١١٨) . ولكن كتفويض فقد ظل هذا شىء عريض وأنتجت الفرقة الأصلية مجموعة كبيرة من الأعمال فى محاولة لجلب المسرح إلى جماهير الطبقة العاملة فى كل أنحاء إنجلترا . وقد كانت إحدى مزايا الفرقة الاسكتلندية أنها استطاعت المزج بين سياسة الطبقة ومشكلات إقليمية / قومية محددة لجمهور أكثر استعدادًا للاستماع إليها وتأييدها . وقد وفرت الموضوعات الاسكتلندية تركيزًا لموضوع المسرحيات والتسلية الاسكتلندية الشعبية (فى الريف والمدن) قد وفرت اللغة التى من خلالها وصلت إلى الجماهير . إن شىء من معرفة السياق الذى فيه اختارت الفرقة الاسكتلندية أن تعمل هو شىء أساسى لفهم المسرحيات التى أخرجتها والدعم الذى تلقته .

إن التراث الاشتراكى الطويل لاسكتلندا قد وفر أرضية خصبة للعمل . وفى تعليلهما لنجاح ٧ : ٨٤ (اسكتلندا) فى أول عرض أغنام الشيفيوت يشير دافيد كامبل ودوجلاس جيفورد إلى العاطفة الاشتراكية الاسكتلندية كمكون هام : بالتأكيد إن شعب بلد ما أنتجت چون ماكلين والمثالية الاشتراكية الدولية للحصان الجراسكيلاندى الأحمر يتوقع فهم الترحيب بعواطف ومواقف هذه الفرقة؛ (١٩٧٦:١) . إن قرار العمل فى اسكتلندا والتطرق إلى التقاليد الموجودة لم يكن مجرد صدفة . وتتذكر إليزابيث ماكليلان ما أدى إلى تشكيل ٧ : ٨٤ الاسكتلندية:

لقد أصبحنا مدركين جدًا للفوارق السياسية والثقافية بين الموقف في الجنوب الشرقى وشمال إنجلترا وويلز وبين انشغالاتهم وانشغالات الناس فى اسكتلندا. وتتميز اسكتلندا بتراثها الاشتراكى وتاريخ العمل فيها ، وترابطها الثقافى ومشاركتها النشطة فى الحوار والموضوعات المعاصرة . ويداخل نظمها الدينية والقانونية والتعليمية المنفصلة إحساس قوى بهويتها الثقافية . إن الثقافة والسياسة ليستا كلمتان سيئتان . وقد شعرنا بأن المسرحيات هناك لابد وأن تعكس وتحتفل بهذه الفوارق فى اللغة والموسيقى والتطابق السياسى وتستمر فى الحوارات . وهذا يحتاج فرقة مسرحية مختلفة ولكن لها صلة . (١٩٩٠: ٤٣) .

وقد برهن نجاحها الأول العظيم على صحة توقعاتها .

وكما هو الحال فى كل مكان ، كانت السبعينيات سنوات متوهجة فى اسكتلندا وفى مراجعة للمسرح فى اسكتلندا فى هذه الفترة ، يشير راندول ستيفنسون إلى الروابط بين المسرحيات السياسية الشعبية والمناخ السياسى العام. ويصف فترة السبعينيات بأنها "سنوات مبهجة ليست فقط للعواطف الوطنية ولكن أيضًا بالنسبة للاشتراكية فى اسكتلندا" ويشير إلى الانغماس الاسكتلندى فى اضطراب عمال المناجم ومهنة عمال بناء السفن فى ١٩٧١ كأمثلة هامة لحركة العمل فى تلك السنوات . وبينما استطاعت ٧ : ٨٤ أن تمتطى موجة الاشتراكية، فإن القومية الإسكتلندية أثبتت أنها مفهوم أكثر صعوبة فى توافقها مع العمل .

وكما تشير ملاحظات ستينسون ، كانت السبعينيات أيضًا فترة العاطفة القومية المتزايدة فى الحياة السياسية الاسكتلندية - ولكن لم تكن قوى الإشتراكية والقومية بالضرورة متحدة . ويدعى چوزيف فاريل : "فى كل بلاد العالم الثالث وفى القوميات الأوروبية الصغيرة خاصة كاتالونيا فإن الاشتراكية والقومية سارتا مع بعضها البعض بشكل طبيعى . وفى اسكتلندا حيث كانت الاشتراكية تتضمن أحلام الأخوة بين الجميع وكانت القومية تنظر للفرد على أنه ذاتى المنفعة ، فقد أعطيا شعورًا بأنهما متناقضان" (١٩٨٦:٥١) . وقد انسلخ ماكرات والفرقة عن ما اعتبراه اتجاهات رأسمالية متحفظة للحزب القومى الاسكتلندى ولكن كان لعملهما جذورًا فى التاريخ الاسكتلندى وتقاليد التسلية .

ومما يدعو للسخرية وطبقًا لماكرات فقد قدمت لهما الأموال من أجل عمل دعاية للحزب القومى الاسكتلندى . وقد لجئوا إلى الإحساس المتزايد بالهوية الثقافية الاسكتلندية وهى مختلفة عن الثقافة "الإنجليزية" والتى كانت دائمًا سائدة خاصة فى المسرح والتليفزيون .

لقد ترجمت القومية الاسكتلندية التى تم تعريفها بتعبيرات سلبية إلى ما يعرف بـ "ليس انجليزيًا" . وبمعنى أكثر إيجابية ، فقد كانت القومية الاسكتلندية تعني إعادة بناء الماضى والتراث الاسكتلندى . وبلغة المسرح ، فإن ما كانت تدعيه اسكتلندا بأنه خاص بها كان تراثًا لأشكال شعبية مثل قاعة الموسيقى والبانتو - أشكال حية من التسلية تزدهر فيهم الموسيقى والكوميديا . وما فعلته ٧ : ٨٤ هو أنها استفادت من معرفتها بقيمة التسلية لهذه الأشكال وأشكال أخرى واستخدمتها كمحرك للتحليل السياسى والتعليق . واستطاعت الفرقة أيضًا ما تطلق عليه ليندا ماكيتى والتراث الدرامى الشعبى الاسكتلندى والذى نشط فى

العشرينيات وحتى الأربعينيات . وفى موسمها عام ١٩٨٢ ، وفى أعمالها اللاحقة حاولت فرقة ٧ : ٨٤ أن تدفع جزية للفرقة المسرحية السابقة الشعبية مثل مسرح الوحدة ، ولاعبو باوهيل وورشة عمل المسرح وحركة مسرح العمال (ماكليلان ١٩٩٠ : ١٠٩) . ومن بين المسرحيات الاسكتلندية التى أحيتها الفرقة كانت مسرحية چو كورى فى **وقت الكفاح** (١٩٢٦) ، ومسرحية إينا لامونت ستيوارت **لابد أن يبكى الرجال** (١٩٤٧) ومسرحية روبرت ماكليش **قصة جوربالز** (١٩٤٦) وهى مسرحيات تتعامل مع حياة وكفاح الطبقة العاملة الاسكتلندية . ومن خلال هذه التجديدات والقراءات والمناقشات ومن خلال نشر طبعاتها لهذه المسرحيات ومسرحيات أخرى ، أوجدت الفرقة ارتباطًا مباشرًا بين عملها الخاص . وحركة المسرح السياسية الأولى وجعل المسرحيات أيضًا متاحة للفرق المسرحية الأخرى وللقراء. ومنذ ذلك الحين تم عرض مسرحيات عديدة فى اسكتلندا .

ومما يتصل بأشكال التسلية الاسكتلندية والمسرحيات الأولى موضوع اللغة . إن مسرحيات الأراضى الجبلية لفرقة ٧ : ٨٤ ابتداءً بمسرحية **أغنام الشيفيوت** قد تضمنت حوارًا وأغنيات بلغة الچيليك . إن استخدام لغة الچيليك خاصة فى سياق الاحتفال بتاريخ شعوب الأراضى الجبلية لا يمكن التقليل من تأثيره . وفى مقدمته لكتاب **الأدب الاسكتلندى الحديث** ، يؤكد آلان بولد على أهمية اللغة فى السياق الأكبر من الكتابة الاسكتلندية واصفًا إياها كسلاح فى الحرب القومية (٤:١٩٨٣) . وهو يزعم أن لغة الچيليك لها ارتباطات عاطفية حتى بالنسبة لأهل اسكتلندا والذين لا يعرفون اللغة وأن الاسكوتلنديين "عامة متوحدين فى البكاء على الطريقة التى دمرت بها هذه اللغة كلغة قومية لأهل اسكتلندا"(٤:١٩٨٣) . وقد أظهرت عروض الأراضى الجبلية التزامًا قويًا بشكل خاص نحو الحفاظ على الثقافة الچيلية وتضمنت ممثلين كانوا أنفسهم چيليين .

إن اللغـة وبالتحـديد اسـتخدام اللهـجات الاسكتلندية كـانت مكونًا هامًـا من مكونات العـروض التى استهدفت جماهير الطبقـة العاملة فى الجـزء الصناعى المدنى من اسكتلندا أيضًا . ويؤكد سـتيفنسـون على دور اللغـة فى المسرحيـات الاسكتلندية فـى السـبعينيـات والتى تصـور حيـاة الطبقـة العـاملة وتوحى بأن "الاستغلال الدرامى الحديث ليس كثيرًا للاسكوتلنديين ولكن للغـة شارع أرجيل وجـلاسـجـو أو كـيـركيت أو ليث" أضـاف الكثيـر لقـدرة المسـرح على توصـيل الموضوعات الاسكتلندية إلى الشعب الاسكتلندى بوضـوح مباشـر" (١٩٨٧:٣٦٥). وبهـذه الطريقـة لعبت اللغـة دورًا هـامًـا فى تأسيس نقـاط الاتصـال مـع الجـمـاهيـر التى لم تنظر أبدًا إلى المسرح على أنه يتصل بحياتهم . وكان لها أيضًا تضمينات كبيرة بالنسبـة للممثلين الاسكوتلنديين . ويدافع المخرج ساندى نيلسـون بقوله أن تقديم "صوت جديد يمكن التحدث من خلاله وليس تقليد أجوف للهجة إنجليزية" كان مهمًا لبناء المسرح الاسكتلندى ، والمحافظة على المواهب (١٩٨٦ : ١٩) .

لقـد وفر توسع المسرح الاسكتلندى والكتابة له فى السبعينيات فرصًا لم تكن مـتـاحة فى السـابق للمـمـثلين المولودين فـى اسكتلندا ليس فـقـط لكى يبـقـوا فى اسكتلندا إذا اختاروا ذلك ولكن أيضًا لكى يتحدثوا لغـة مسرح جديدة ولم يعدوا مجرد رعايا لمستعمرة ثقافية .

إن هـذه العـوامل السياسيـة والثقـافيـة جـعلت من أرض اسكتلندا مكانًا ملائمًا للمسرح السيـاسـى الشعبى . وهـذا لا يعنى التقليل من إنجازات فـرقـة ٧ : ٨٤ . ولكنها ببساطة قللت من أهمية معرفة التراث واللغـة واهتمـامات الجماهير التى يحاول الفرد الوصول إليها . وهى تساعد أيضًا فى تفسير سبب استمرار ٧ : ٨٤

فترة أطول من الفرق المسرحية الأخرى التى تشكلت فى بداية السبعينيات وسبب مساندتها من قبل الهيئات المالية والجماهير لعدة سنوات . لقد زرعت فرق مسرحية أخرى نفسها بشكل فعال فى أماكن صنعتها الظروف السياسية والثقافية من أجل مناخ جيد (بريث كوف فى ويلز أو تشارا بنك وفيلد داى فى إيرلندا الشمالية) .

العملية : "من" و"كيف" فى ٧ : ٨٤ (اسكتلندا)

إن هناك مشكلات تنظيمية متضمنة فى محاولة مناقشة نواحى محددة فى عمل الفرقة المسرحية بالتفصيل ، وحيث إن الموضوعات تتداخل ، فإن استكشاف"الذات" و"الكيف" من الناحية الخارجية، وفى نفس الوقت ، وصف "المحتوى" "والمكان" "والجمهور المستهدف" يصبح أمرًا صعبًا . إن المشكلة المضافة فى هذه الحالة تعلل سبب التغييرات التي مرت بها الفرقة ، ولم تكن ٧ : ٨٤ (اسكتلندا) فى الثمانينيات هى نفس الفرقة التى نشأت فى ١٩٧٣ لكى تتجول فى الأراضى الجيلية فى سيادة ڤان فورد . وقبل التحول إلى أعمال ٧ : ٨٤ ، فإن النظرية التى ورائها والاستجابات لها ، تجعلنا فى حاجة لتفحص الأساس التركيبى للفرقة وكيف؟ ولماذا تغيرت؟ . إن علاقات وظروف الإنتاج مهمة فى تأسيس سياق للمسرح الذى أخرجته . وسوف أقصر المناقشة فى الجزء التالى على الموضوعات التنظيمية وأعالج تأثير الدعم المالى بطريقة منفصلة . وهذا سوف يوفر إطار للعمل بداخله نفكر فى التطوير والملامح والجماهير المستهدفة وتاريخ التجول لأعمال محددة لفرقة ٧ : ٨٤ .

إن العلاقة بين سياق (الإبداع والعرض المسرحى) والمسرحيات نفسها هي علاقة مميزة للفرق المسرحية الشعبية . وكما أشار ماكرات :من المهم هنا أن

ننظر إلى المسرح ليس فقط "كمسرحيات" ولكن كوسيلة للإنتاج مع الرؤساء والعمال والمتعطلين عن العمل ومع علاقات تركيبة ... ومن خلال تركيباته مثلما يحدث خلال إنتاجه يستطيع المسرح التعبير عن الأيديولوجية البورجوازية السائدة (١٩٨٤: ٤٤) ومثل فرق مسرحية أخرى عديدة فى بداية السبعينيات ، اعتنقت ٧: ٨٤ وسائل العمل والعلاقات التركيبية التى كانت تعكس سياستها الاشتراكية .

وعدنما شكل ماكرات واليزابيث ماكليلان ودافيد ماكليلان الفرقة الاسكتلندية فقد واجهوا محاولة العثور على آخرين لديهم مهارات ومواهب مناسبة ومخلصين بشكل كافى فى العمل الجاد مقابل نقود قليلة . وقد فكروا فى عمل إعلان :

> **مطلوب أشخاص لديهم القدرة على التمثيل والغناء والتسلية والعزف على الأقل على آلة موسيقية واحدة (بطريقة رائعة)، ويجب أن يكونوا اشتراكيون مخلصون يعرفون الأراضى الجبلية (أرض اسكوتلاندا) ويستطيعون قيادة السيارات ومستعدون للانخراط فى أى عمل للفرقة على أساس اشتراكى ويشاركون فى عرض راقص . التقديم إلى ٧ : ٨٤ (اسكتلندا) .**
>
> **(ماكرات : ١٩٨١)**

ولم ينشروا الإعلان أبدًا ، ولكن فى مقدرته إلى مسرحية **أغنام الشيفيوت** يقدم ماكرات تحليلاً لأشخاص جاءوا فى النهاية مع بعضهم البعض من أجل أول عمل لهم . ولا تستحق خلفياتهم لأنها تشير إلى مجموعة من المواهب نحتاج إليها لأداء أنواع من العروض التى أخرجتها ٧ : ٨٤ وبعض جذورها الثقافية

الاجتماعية . وقد عمل ثلاثة من الممثلين وهم أليكس فورتون وبيل باترسون وچون بيت مع بعضهم البعض فى عرض **ويلى بوت الشمالى العظيم** (١٩٧٢) ويصف ماكرات كيف أنهم كونوا عددًا ضخمًا من المهارات والتمثيل والغناء والجيتار والويسكى والالتزام وأشياء أخرى (١٩٨١) . وعرض جلاسجو هذا تمثيل بيلى كونولى ، كانت له شعبية كبيرة. ويصف ستفيسون العرض بأنه قصة تحكى عن عمل عمال بناء السفن ويزعم أن "على الرغم من خلطة للأغنيات والرسومات فقد كان يبدو فقط تسلية ساخرة خفيفة ، وكان الإنتاج مهمًا فى أنه على الأقل تركيز لعدة مواهب تطورت فيما بعد فى إخراجات عديدة على خشبة المسرح الاسكتلندية" (١٩٨٧ : ٣٦١) . وكان العرض مصممًا على يد فنان جلاسجو وكاتبها المسرحى چون بايم .

وكانت الفرقة تتضمن أيضًا دولينا ماكليلان وهى مطربة تغنى بلغة الچيلك وكانت تتحدث فقط اللغة الچيلية حتى سن الثامنة . وهناك عضو آخر كان أساسيًا فى عمل الفرقة فى السبعينيات وهو آلان روس الذى وصفه ماكرات بأنه كوميديان وموسيقى فوق العادة والذى جده كان قد أبعد من إيستر روس . إن تنوع أفراد الفرقة الممثلين كان مهمًا لتطوير أسلوب شعبى ولكن من الملاحظ أيضًا أن هؤلاء الممثلين كانوا متوافرين . ويدعى ماكليلان :

> **إن هذا يعود جزئيًا إلى حقيقة أن الممثلين تقليديون فى اسكتلندا ليس لديهم تقسيمات طبقية داخلية قوية بين مسرح المنوعات والمسرح المباشر وتسلية النوادى – بطريقة تعتبر معها هذه الأشياء فى إنجلترا منفصلة جدًا . وتجد ممثلين يستطيعون العزف على الآلات الموسيقية ويغنون ومطربين يستطيعون التمثيل . (١٩٩٠:٦٣).**

وهناك عضوان آخران اهتما بإدارة خشبة المسرح والإدارة (الحجوزات، الإعلان ، شباك التذاكر، إلخ) وهما كريس مارتين وفرى لين . أما الأشخاص الذين أتوا مع بعضهم البعض لكى يعملوا فى **أغنام الشيفيوت** أخذوا فى الحسبان علاقات العمل ، وظل ماكرات على قوله عندما يجتمع لمناقشة الطريقة التى يجب أن يعمل بها المسرح الجماعى ، كان الأمر يبدو جيد جدًا" (١٩٨١) .

وكما أوضحت فى الفصل السابق فقد فسرت فكرة العمل الجماعى بطرق متناقضة وتهدف إلى تنوعات حيث إن هناك فرق مسرحية تزعم أنها تستخدم هذا الشكل من التنظيم . وتوحى الاصطلاحات مثل "الجماعى" و"التعاونى" فى الحال بتركيبات ديمقراطية يتقاسم فيها الأفراد الواجبات واتخاذ القرارات . وبهذه الطريقة تصبح الجامعة انعكاسًا للمجتمع الاشتراكى الذى تحاول أن ترتقى به . وفى سياق المسرح ، فإن المنهاج الجماعى للعمل يحطم الحدود التى بين مجالات الإنتاج المختلفة وبالتالى الأهمية المرتبطة تقليديًا بأدوار معينة . وبشكل مثالى فإن كل فرد له رأى ، وكل واحد يشارك فى النواحى الشيقة والتحدية فى العمل ، وكل واحد سعيد . وعمليًا ، خاصة فى الفرق المسرحية (لا يهم اخلاصها للممثل الديمقراطى) فإن المساواة يمكن أن تكون صعبة فى إنجازها .

لقد علت الصراعات المتعلقة بطرق العمل ، إلى حد ما ، تفتيت الفرقة المسرحية الأصلية ٧ : ٨٤ . ويشير ماكرات إلى ذلك فى مقابلة سابقة .

> **وكان واضحًا أن چيفين ريتشاروز وأنا كان لدينا وجهات نظر مختلفة - فهو كان فى حاجة إلى ما أسماه حرية الممثل ، وأنا لم**

يكن لدى ثقة فى هذا ، ليس كمفهوم ، ولكن كواقع . وبالنسبة لى فقد كان هذا يعنى نوع من الفوضى ، وكنت مهتمًا بالمسرح الاشتراكى وليس مسرح فوضوى . ولذا فقد كان من الأفضل أن يعمل بطريقة واحدة واستمريت فى العمل بطريقة أخرى . (١٩٧٥:٥٠) .

وهو يصف الشكل الذى أخذته هذه الفوضى عندما كانت ٧ : ٨٤ (إنجلترا) بإنتاج مشترك مع بيلت وبريسيس العام التالى :

فى ذلك الوقت وتحت تأثير چيفين كان هناك عدم مركزية تام ، وتغيير كامل فى الأدوار . فقد أصبح كل فرد كاتبًا وكل فرد بيروقراطيًا وكان فى وسع كل فرد أن يفعل أى شىء فى العرض . وتحول الأمر إلى فوضى تامة . وأصبح هناك اضطراب فى ارتباطات العزف الموسيقى لأن البعض لم يخبر البعض الآخر بأنهم عملوا ترتيبات بمعاودة الاتصال بآخرين ، لأنه فى يوم ما كانوا ينظمون الارتباطات وفى اليوم التالى كانوا يبحثون عن دعامات. (١٩٧٥ : ٥٠) .

وكان هناك أيضًا توتر بين ماكرات وريتشاردز فيما يتعلق بدور الفرقة الموسيقية و"الكاتب" . وعند مناقشة المشكلات المتعلقة بالفرقة الموسيقية يلاحظ ماكليلان "الأمر لا يعنى أن تنال ما اعتاد چيفين أن يطلق عليه" سيطرة الفرقة الموسيقية – ويعد عزف جرامشى كان فعلاً تحت السيطرة واستطاع أن يحددها فقط عند ومضة العين. (كان أيضًا قلقًا بخصوص سيطرة الكاتب، – قوة القلم – حتى بدأ الكتابة بنفسه) (١٩٩٠ : ٤٣ – ٤٤) .

إن مصدر مثل هذه الصراعات يصبح أكثر وضوحًا عندما يفكر الفرد فى منهاج ماكرات نحو العمل الجماعى والذى كان يقوم على إبقاء تقسيم العمل ولكن فتح المجالات المختلفة نحو المدخلات من الأعضاء الآخرين - ما يسميه دوج باترسون ، سابقًا من مسرح كرافان بداكوتا "الاقتراب من القوة" إن ما يظهر من تحليلات ماكرات لطرق العمل فى الفرقة هو مركزية الكتابة :

"من الواضح أننى ككاتب كان لدى فكرة واضحة جدًا عن كيفية حدوث العرض بالضبط بالنسبة لى (أغنام الشيفيوت) . لقد كنت أعرف لمن أُوجِّه العرض وكنت أعرف وما أريد أن قوله وكيفية قوله. ولكننى كنت أريد أيضًا كل فرد فى الفرقة يكون منخرطًا جدًا فى عملية الإبداع الفعلية . لقد كنت أصارع دائمًا خجل الكتابة الجماعية من قبل ومازلت . ولم يكن هذا فانتازيا يوتوبية (إغراقًا مثاليًا فى الخيال الرومانسى) مجانية للجميع: فلم أكن أتوقع أن أعزف كمنجة آلان روس ، أو أن أغنى بلغة الچيل أو أمثل . ولم تكن الفرقة تتوقع كتابة المسرحية . وكان إسهامى هو خبرتى ككاتب ومخرج وكان لابد من استخدامها . (١٩٨١) ".

وبينما كان ماكرات مهتمًا بفتح مجال الكتابة أمام الفرقة "إزالة لغز" الدور فإن مفهومه للكاتب كان يؤكد على الفردية .

إن كتابة المسرحية لا يمكن أن تكون أبدًا عملية ديمقراطية تمامًا. إنها مهارات تتطلب المقدرة والاستعداد والخبرة الطويلة والتنظيم الذاتى وقدرة عقلية معينة فى الفرد . وهى تتطلب القفز فى

الظلام وغرائز متحررة وكبرياء الخيال واستبداد البديهة.
(١٩٧٥: ٩) .

إن هذا يقلل من تعقيد إصلاح عملية الكتابة مع المنهاج الجماعى . وفى هذه الحالة فإن خبرة ماكراث الخاصة ككاتب محترف قبل العمل فى تركيب جامع ، قد زادت بلا شك من تعقيد الموقف . وعلى الرغم من أنه كان مسئولاً عن النص الأخير للمسرحيات فى الأعمال الأولى فقد، كان الأعضاء منغمسون فى عملية البحث وساهموا فى تطوير عناصر مثل المشاهد والشخصيات والأغنيات . ولكن فى مقدمة إلى **المرفأ العائم** ، يوضح ماكراث حدود الحرية الإبداعية . وهو يقول إن النصوص لم ترتجل وأن الممثلين لم يكتبوا مادتهم الخاصة (العروض تشاهد ويتم السيطرة عليها حتى أقل التفاصيل بواسطة الكاتب / المخرج باستشارة كاملة ومناقشة واسهام من الفرقة الجماعية) (١٩٧٥: ٩) . وهو يستخدم مثالاً من التجهيزات لمسرحية **أغنام الشيفيوت** لتوضيح هذه العملية :

أُعطى كل واحد مجالاً أو مجالين يكون مسئولاً عنهما شخصيًا ، ويراجع ما قلناه ويرد عليه فى نقاش عام : فعلى سبيل المثال أعطى بيل (باترسون) الجزء الخاص بالتراث العسكرى للأراضى الجبلية الاسكتلاندية – عدد القتلى فى الحروب ، طريقة التجنيد فى القوات المسلحة إلخ ، وأطلع على الكتب وذهب إلى المكتبات والمتاحف الحربية لمعرفة الحقائق . وعندما أوشكنا على كتابة هذا الجزء كنت أعرف ما كنت أريد كتابته ، وناقشناه جميعنا ، وعرف بيل التفاصيل أو أين كان يستطيع العثور عليها وكان الجزء يكتب إما هناك بحضور كل فرد أو فى المساء فى المنزل .

إن هناك مزايا عملية واضحة فى هذه الطريقة لجمع المعلومات ولكن السبب الرئيس لفتح عمليات الكتابة والإخراج أمام الفرقة كلها ، طبقًا لماكرات ، كان لكى يعرف كل فرد فى الفرقة ما يقال - كيف ولماذا - ويشارك فى خلق العرض- ولا يستبعد عنه أو مجرد آلة فيه" (١٩٧٥ :٩) . وكانت أيضًا طريقة لمساهمة المواهب المختلفة (كوميدية وموسيقية ودرامية) فى الفرقة .

> **وعلى المستوى الأيديولوجى الأكبر ، كانت هذه العملية إحدى الوسائل التى بها استطاعوا "تفتيت هرميات المسرح غير الصحيحة. أولاً ، كان باستطاعتنا جميعًا احترام مهارات كل منا للآخر وفى نفس الوقت نتركها مفتوحة أمام المناقشة الجماعية والنصيحة . وثانيًا : كان باستطاعتنا العمل كبشر متساوين ، بدون إعلاء لمهارة فوق أخرى ، ولا نفوذ شخصى أو استعلاء يفترض وجوده بسبب طبيعة المساهمة الفردية : فلا نجومية من أى نوع . ولا عودة إلى وضع "إننى فنان" لإخفاء السعى وراء السلطة أو تجنب مسئولية الجماعة . (١٩٨١) .**

وقد تم التأكيد على حالة المساواة بين الأعضاء من خلال اجتماعات الفرقة وهو الشىء الذى وفر فرص للجميع للمساهمة بالأفكار. وهنا كان للأعضاء قول محدد فى القرارات التى تتعلق بعمل الفرقة كما تذكر فينلى ويلسن بعد سنوات.

> **لقد تغير الأمر الآن ، لأنه على الرغم من أن اجتماعات الفرقة مازالت تعقد مرة واحدة أسبوعيًا ، لأن ٧ : ٨٤ هى إدارة ، هناك موضوعات معينة لا يمكن لك مناقشتها كعضو . وتستطيع فعلاً التحدث فقط عن ترتيبات السفر والأشياء اليومية" قبل أن تستطيع التحدث عن أساس الفرقة كله والموقف المالى. (١٩٨٨).**

وبالإضافة إلى المشاركة الديمقراطية ، فإن سياسة الدفع المتساوى كانت أحد ملامح الفرقة الأصلية وأبقت عليها فرقة ٧ : ٨٤ (اسكتلندا) حتى الأزمة المالية فى ١٩٨٨ .

وقد تم اتخاذ إجراءات العمل بطريقة أقل هرمية ولكن ربما كانت هناك درجة مختلفة من المشاركة الجماعية فى الشئون الإدارية تختلف عنها فى الشئون الفنية . وبنفس الدرجة التى كان بها ماكراث راضيًا عن فتح العملية الإبداعية ، فمن الواضح أنه كان مسيطرًا على العمل النهائى . وكان البحث يجرى بطريقة جماعية - فقد كانوا جميعهم يجمعون المعلومات ويصوغون الأفكار - ولكن لعب ماكراث الدور الرئيس فى تفسير وتشكيل وتقديم المادة . وأخيرًا ظهر اسمه على النسخ المنشورة للمسرحيات وتشير صفحات العناوين إلى أنها كانت تقدم بواسطة ٧ : ٨٤ ، ولكن المسرحيات نفسها لچون ماكراث . وحقيقة أن ماكراث قد أخرج أيضًا المسرحيات بلا شك قد عزز درجة السيطرة التى كان يبدو أنها لديه - السيطرة على عمل الفرقة .

وهذا لا يعنى أن المبادىء الجماعية لم تغذ العملية الإبداعية أو أن إمكانية حدوث مثل هذه العملية هو ضرب من ضروب الأساطير. ومن المهم أن ندرك أنه فى حالة ٧ : ٨٤، كان ماكراث شخصية مسيطرة وله الكلمة النهائية فى أمور معينة ، خاصة الأمور الفنية . وليس هذا شىء غير عادى ، فقد اعتمدت مغامرات تجريبية هامة فى الماضى على شخصيات قوية أو لديها جماهيرية ، غالبًا مخرجون مثل چون ليتلود وبيتر تشيزمان . وهذا له تضمينات إيجابية وأخرى سلبية ، غالبًا ما يأخذ رؤية وتصميم الفرد لبدء المشروع والإبقاء على

الحماس" ولكن هناك مخاطرة أن يصبح الشخص مركزيًا جدًا ، ملقيًا بالتعتيم على جهود كل العاملين- وهو الخطر الذى يشير إليه كالو بأنه directocracy "حب الإدارة" (١٩٨٤ : ٦٤) . وبتعبير تنظيمى فإن الموضوع هو أن حضور وسلطة الشخصيات المسيطرة تتناقض مع الفلسفة الاشتراكية ، التى توفر المعلومات وتغذى هذا التركيب ويمكن أن تؤدى إلى مصادمات داخلية.

لقد تقاسمت الفرقة أيضًا المسئوليات عن جوانب الإنتاج الأخرى ، بما فيها التصميم وبناء التجهيزات وملابس التمثيل . وقد ألقى كم العمل المتضمن فى التجوال ، عادة توقفات لليلة واحدة خمس مرات أسبوعيًا قد ألقى بمتطلبات كبيرة على عاتق الفرقة . ويتذكر ماكرات مواقف مشابهة تمامًا خلال جولة مسرحية أغنام الشيفيوت :

لقد استمر كل فرد فى العمل على الدخول ، وهو الشىء الذى أصبح أكثر سرعة وأسهل كلما تعدد دخولنا . ويعد ذلك وسيلة تكنولوجية سريعة من أجل مستويات الصوت والإضاءة ويعد ذلك حديث للفرقة قصير بخصوص أى تغييرات ، ومراجعة المساندات وملابس التمثيل ، ولو كنا سعداء الحظ كنا نعثر على بعض السمك أو الشيبسى ... وفى نهاية العرض كان كل فرد يطيح بملابسه وبالدعامات . وأثناء الرقصات فإن هؤلاء الذين لم يكونوا يعزفون فى الفرقة كانوا يقومون بتغليف الأضواء ، والملابس والملابس والدعامات وخشبة المسرح إلخ، فى هدوء وفى النهاية كنا نغلف عدة الفرقة الموسيقية وكان كل شىء معدًا للشحن الصباح التالى .

ومع الساعة العاشرة كان كل فرد يعود إلى القاعة للتحميل . (١٩٨١) .

وحتى مع حضور الأشخاص الموظفين كإدارة خشبة المسرح فإن بقية الفرقة كانت تشارك فى التجهيزات . وطبقًا لفينلى ويلسن ، كان هذا لا يزال حقيقة عندما كانوا يتجولون بمسرحية **الباناك** (١٩٨٥) . ويعتقد ماكليلان أن تقاسم مسئوليات الإنتاج تؤدى وظيفة هامة : على الرغم من آلام الظهر وآلام الكوع والبطن اعتقد أن الأمور مختلفة تمامًا فيما يتعلق بالطريقة التى تتصل بها الفرق ببعضها البعض ، وبالإدارة وبالجمهور . (١٩٩٠:٧٦) .

وفى النهاية فإن مثل هذه العملية تجلب معها مكافآت كبيرة وأيضًا مشكلات. لقد كان الاستعداد لتقاسم العمل والتجول مقابل أجور قليلة يجعل من الممكن أن تنجو الفرقة من العواقب ، حيث إن نجاح وشعبية مسرحية **أغنام الشيفيوت** قد عمل كأرضية لدعم مالى أفضل وأكثر . وبالإضافة إلى ذلك ، وبالرغم من الإحباط والإنهاك ، فإن الممثلين وطاقم الملاحين الذين كانوا منغمسين مع هذه الجولات خاصة فى الأراضى الجبلية كان لهم بعض التجارب الممتعة والمثيرة جدًا فى أعمالهم ، والتى ترجع أساسًا إلى الجماهير المتحمسة والمرحبة . وقد وفرت العملية الجماعية أيضًا للممثلين الفرصة للانغماس فى مجالات الإنتاج التى ابعدوا عنها بشكل تقليدى وليس مجرد تعلم أدوار ، وقد استطاعوا أن يساهموا فى خلقها وإخراجها . وقد كان هذا بشكل خاص تحررًا بالنسبة للممثلين الذين كانوا يعملون فى الأساس فى تركيبات تقليدية أكثر .

وقد ثارت المشكلات وكان بعضها يعود إلى التركيبات الجماعية عامة وبعضها الآخر إلى ظروف محددة تتصل بعمل ٧ : ٨٤ . أولاً كانت هناك صراعات داخلية

سببها عدة عوامل . ومصدر الصراع بالنسبة للفرق المسرحية السياسية ، يعود إلى الفرق المسرحية ما قبل الحرب ، هو الانشقاق بين السياسة والمسرح . ويتذكر ماكراث :

> **لو حدث أى استقطاب فلم يكن هناك مفر منه ، بين هؤلاء ذوى المسئولية السياسية القوية والتى كانت تؤخذ بجدية ، وهؤلاء من ذوى المسئوليات نحو التسلية وامتاع الجمهور ، والتى كانت تؤخذ كتعزيز للذات وتوافق مع الواقع ... وفقط فى المناقشة البعيدة عن العمل كانت هذه الأمور تبدو تقسيمات لا أهمية لها (١٩٨١) .**

ولم يكن من الصعب العثور على ممثلين لهم اتجاهات اشتراكية فى اسكتلندا، ولكنهم كانوا "مخلصين" بدرجات متفاوتة . ويتذكر ويلسن الزمن الذى كان فيه "اجتياز الاختبار السياسى" نوع من المتطلبات :

> **فى تلك الأيام الخالية كانوا متحمسين جدًا بأن يكون أعضاء الفرقة مخلصين ولابد أن يقوموا بأشياء مثل حضور سباق السيارات ويوزعون كتيبات... ولابد أن يمثلوا الجناح اليسارى فى اسكتلندا وأعضاء الفرقة هؤلاء الذين يهتمون بالتمثيل أكثر من فعل أى شىء آخر يتسم بالتفكير كان ينظر إليهم على أنهم ليسوا مخلصين بما فيه الكفاية . (١٩٨٨) .**

وفى الثمانينيات وبسبب التغير فى التركيب وتحسن الأجور ، لم يعد هذا موضوعًا – عند العديد من الممثلين ، وكان إنتاج ٧ : ٨٤ مثل أى عمل آخر .

ومع أواخر السبعينيات ، فإن موضوعات الشكل / الأسلوب وبالتحديد دور وطبيعة الموسيقى فى الأعمال أصبحت مصدرًا للانقسام وأدت فى النهاية إلى

تشكيل فرقة وايلد كات . وهذه الانقسامات ومعها أنواع أخرى من الانقسامات قد خلقت توترًا فى العديد من فرق المسرح البديل ، وأحيانًا أدت إلى ظهور فرق صغيرة . وقد أشرت فى الفصل السابق إلى الانشقاق الجمالى / النشيط فى تجمع برايتون ولكن أصبحت المساواة فى الجنس موضوعًا مهما بشكل متزايد . وقد نمت فرقة الفوج المتوحش من فرص محدودة أمام النساء وتهميشهم داخل الفرق المسرحية الاشتراكية . وقد انقسمت فرقة جى سويت شوب بخصوص موضوعات المساواة الجنسية والخلافات الأسلوبية كما يشرح واندر : "إن مشكلة سيطرة الذكور فى تنظيم الفرقة واصطدام الأساليب (كان الرجال يلجأون إلى المعسكرات والتراث ، بينما كانت النساء تفضلن الأساليب القائمة على الوثائق والطليعية الأحدث) - وقد لقيت هذه المشكلة اعترافًا من كلا الجانبين ، وعكست المسرحيات المقدمة فى ١٩٧٧ تنوع التأكيد" (١٩٨١:٥٦) .

لقد مرت فرقة ٧ : ٨٤ أيضًا بصراعات داخلية تتصل بتقسيم العمل داخل الفرقة . ومن الواضح أن الأمزجة كانت تتغير عندما كان بعض الأعضاء يشعرون بأنهم يؤدون أعمالاً أكثر من الآخرين . وتثير ماكليلان هذا بطريقة غير مباشرة عندما تصف السبب فى اختيارها العمل على أضواء فى التجهيزات والاضطرابات : "لقد اكتشفت أنه لو أننى بقيت طويلاً أكثر من اللازم التحدث إلى أشخاص فإن واحدًا أو اثنين سوف يغضبان بسبب تركهما يربطان الملابس ، ولذا فإن تجهيز الأضواء والأسلاك كان يعنى إننى استطيع فعل الاثنين" (١٩٩٠:٧٦) . وعندما استأجرت الفرقة أطقمًا للتعامل مع جوانب العمل هذه حدثت توترات بين إدارة خشبة المسرح والممثلين . ويتذكر ويلسن اجتماعات الفرقة الساخنة بسبب هذه الموضوعات :

والمثال الذى يخطر على البال هو إدارة خشبة المسرح التى تقول "لابد أن تجهد التروس وأن نكون هناك سابقًا ولا نحصل على أى نقود إضافية ونقوم بضعف العمل كممثلين عليهم اللعنة وبعد ذلك تجد الممثلين يقولون "لا استطيع الاستمرار وأقوم بهذا العرض بعد تجهيز خشبة المسرح وتفكيكها طوال الليلة السابقة" . لقد كان هناك الكثير من هذا القبيل . وكان لابد المرور به . (١٩٨٨).

لقد تفاقم هذا الوضع بسبب التعب الناتج عن رقصات ما بعد الإنتاج . وفى النهاية فقد ازدادت الصراعات بسبب تعدى الناس لحدودهم بسبب السرعة المتزايدة للتجوال وأيضًا اصطدامات الشخصية التى من الصعب تجنبها كلية .

إن استئجار أناس إدارة خشبة المسرح على الرغم من مشاركة الجميع فى العمل ، قلل من فكرة التركيب الجماعى . وقد نشأت الحاجة بسبب الضغوط من العدالة وبسبب أيضًا متطلبات العمل التى كانت تدمر الفرقة . والتجهيزات والعروض المسرحية حتى الساعات الأولى والاضطرابات والتحميل والسفر كلها قد ساهمت فى زيادة الإجهاد وجعلت من الصعب إبقاء الناس لمدة أطول . ويصف ماكراث الأزمة فى أواخر السبعينيات :

إن ما حدث فيما بعد بحوالى ست سنوات من البداية كان يشبه شيئًا بنى فى مهجر . وقد ذهب الكثير من الممثلين فى نفس الوقت. وكان الرجل الذى قد اقام كل التجهيزات وقاد الشاحنة وقام بتحميل سيارة النقل انكسر ظهره فجأة ولم يعد يستطيع العمل .

وهو فى نفس الوقت تورط مع امرأة ما (وقد تفسخ زواجه أثناء سنوات التجول) وأراد أن ينحرف عن الطريق لكى يعيش حياته . وفى نفس الوقت ، فإن أناس آخرين كان لديهم مشاكل فإما انهم قد تعبوا من الحياة على الطريق وكثرة التجوال أو أرادوا الذهاب من أجل أعمال أخرى ... أرادوا أن يبدءوا عملاً جديدًا وآخرون كانوا منهكين وبعض منهم ذهبت أصواتهم . وقد حدث كل هذا فى فترة من ستة إلى تسعة شهور. (١٩٨٨) .

إن هذا المستوى من الضغوط على الأعضاء من المفترض أن يكون قد قل من خلال تجوال أقل أو مساحة أكبر من الاسترخاء ، ولكن نقل العمل إلى جمهور أرادوا الوصول إليه كان سببًا فى وجود الفرقة . وكما يلاحظ ماكرات فى النهاية، أصبح الموقف معاكسًا للعمل : "إنك تبدأ فى خسارة الناس لأنهم يقولون، انظر، إننى أحب العمل ، أحب الصعود إلى خشبة المسرح و أحب الجمهور ، أحب الطريقة التى تعمل بها ، ولكننى لا استطيع القيام به أكثر من هذا" (١٩٨٨) .

لقد أثرت ظروف العمل فى الناس ، وأيضًا فى نوعية العمل . ويتفق المعلقون بالإجماع على أن الأعمال بعد مسرحية أغنام الشيفيوت لم تقترب من نفس النجاح ، إن المصداقية الملكية لهذا التقييم سوف ينظر إليها بتفاصيل أكبر فى مناقشة الأعمال نفسها ، ولكن المشكلة تستحق الملاحظة هنا ، ويعترف ماكرات نفسه بالمشاكل التى أثيرت بسبب كتابة النصوص المتسرعة ووقت البروفات غير المناسب . ويعلل سبب ضعف مسرحية المرفأ العائم :

لقد كان يعوزها الإيقاع والانسياب والتنوع والسرعة والمفاجأة ... ولا يمكن أن يكون هناك أعذارًا ولكن زمن التدريبات كان قصيرًا أكثر من اللازم وغالبًا ما يقاطع بسبب نزول الفرقة لعرض مسرحية اللعبة هى "شبح فى الأمسيات" ويضيع جزء آخر من وقت التدريبات المسرحيات من خلال المناقشات السلبية. هناك أيضًا حاجاتنا لفعل كل شىء آخر وأيضًا التدريب على عمل آخر صعب . لقد كنا قليلوا العدد جدًا وكان عبء العمل حتى بالتعبير المسرحى كبيرًا على كل فرد منا وأصبحنا منهكين بشكل متزايد وبطىء . ولذا كان الأسبوع الأول أقل مما نطمح فيه . (١٩٧٥:٣١).

إن محاولات إعادة كتابة وتحسين العروض وأثناء التجول قد نجحت فى النهاية ، ولكن فقط بعد وضع ضغوطًا متزايدة على كل المشتركين وليلة افتتاحية كل ليلة لمدة ثلاثة أسابيع .

من الجماعية إلى البيروقراطية

ومع حلول يوليو ١٩٧٧ ، أجبر الانهاك والاهتمام بالتوجيهات الفنية الجديدة الفرقة على التوقف وتقوم بعملية مسح لعملها . مع هذا الوقت كان الأعضاء الأساسيون يضمون الممثلين والموسيقيين مثل إليزابيث ماكلينان ودافيد ماكلينان ودافيد أندرسون وتيرى نيسون وجون بيت ، وبيل باترسون ، وآلان روس ودولى ماكلينان وجيمى تشيشولم ، وبيل ريدوك ، وفينلى ويلسن وأيضًا أشخاص العمل مثل فرى لين وجون بايرن ونادية أرثر وكريس ميسيل بروك . وكان هؤلاء اسماء

كبيرة ترتبط بالأعمال الجبلية والمدنية فى السبعينيات ولكن كان هناك أيضًا آخرون أتوا وذهبوا . ويتذكر ماكلينان :

إن اسكتلندا ٧ : ٨٤ كانت تتقابل كفرقة من أجل مناقشات سياسية غير رسمية تستمر ثلاثة أسابيع وتتعلق بالقومية ، ودور الموسيقى ، والنظرية الجنسية والتنظيم الجماعى والتدريب . وقد شعرنا بأننا بحاجة إلى إعادة تعريف وتطوير مبادئنا الأساسية من أجل فائدة أعضاء الفرقة الجدد ، وفى ضوء التجربة التى مررنا بها . وقد وجد بعض الناس هذا مفيدًا جدًا ولكن كان الأمر يميل لتوضيح وجهات نظرنا المختلفة وأهدافنا أكثر من توحيدنا كفرقة . (١٩٩٠:٨٤) .

وقد أدى التدريب إلى بعض القرارات الهامة المتعلقة بمستقبل الفرقة . وقد تم حل بعض التوترات الداخلية من خلال تكوين فرقة منشقة وهى وايلد كات . وقد كان عمل ٨٤:٧ يتضمن دائمًا مسرحًا موسيقيًا وفى النهاية خرجت فرقة موسيقية من العمل . وكان العرض الأخير قبل الانشقاق عملاً لمسرح الفرقة وهو صوت سيدة وكتبه عازف البيانو دافيد أندرسون . ويلاحظ ماكلينان أهمية هذا العمل بالنسبة للفرقة :

لقد كان الموسيقيون الجدد يريدون علاقة مختلفة مع الموسيقى ... وكانوا يطوّرون شيئًا مختلفًا ومثيرًا . وكان العرض شعبيًا وأصبح واضحًا أن الأشخاص الرئيسين فى العمل لابد أن يتحرروا حتى

يطوروا أفكارهم من أجل مسرح الفرقة الموسيقية هذا . وإذا اضطروا للبقاء فى ٧ : ٨٤ ، فهذا يعني أنه كان لابد علينا وقف تطويرنا كفرقة ... واضطررنا أن نكون أحرارًا فى استخدام أى نوع من الموسيقى كنا بحاجة إليه . ومن ناحية أخرى فإن الموسيقين كانوا يريدون الموسيقى أن تقود القصة وتشكل الرواية وأن يكون لها أسلوبًا راسخًا يعتمد على موسيقى الروك . (١٩٩٠:٨٥) .

ويزعم فينلى ولش انه كانت أسباب سياسية وأيضًا فنية لهذا الانشقاق : "أعتقد أنه ربما يكون جزءً من السبب فى نشأة وايلد كفرقة منشقة كان لأن ديف اندرسون وديف ماكلينان شعرا بأنهما لديهما الكثير ليقولا إن ٧ : ٨٤ لم تكون من أجلهما ولذا كونا فرقتهما الخاصة" (١٩٨٨) .

وكان الحل طبقًا لماكراث "سلميًا" . فقد كان يريد أجازة للبحث العلمى، فى النهاية ذهب إلى كمبردج حيث نظم حلقات نقاش صنعت **ليلة جميلة فى الخارج.** وقد عقدوا أيضًا اتفاقًا مع مجلس الفنون بأن تخرج ٧ : ٨٤ عن الطريق ويشكل أعضاء الفرقة الموسيقية فرقة مسرحية جديدة ويحصلون على جزءً من المنحة حتى يتوافر لديهم المال لكى يعملوا مدة ستة أشهر . ويلاحظ ماكلينان أن مثل هذا الاتفاق مع مجلس الفنون مستحيل اليوم . وقد تلقته فرقة وايلد كات منحتها العام التالى ، واستأنفت فرقة ٧ : ٨٤ الحصول على منحتها .

إن النزاع على الإخراج الفنى للفرقة لم يكن الموضوع الوحيد الذى أدى إلى هذه الحالة التى وجدت الفرقة نفسها فيها بحلول ١٩٧٨ / ١٩٧٩ . وقد واجهت

أيضًا مشاكل مالية خطيرة بسبب التكاليف المتزايدة للإنتاج والأجور . وطبقًا لماكرات كانت هذه فترة تضخم كبير ، فقد كانت الأجور ترتفع والأسعار تتزايد ، ولكن الدخل من مجلس الفنون وشباك التذاكر لم يستطعا تغطية الأجور . ويعتقد أن مجلس الفنون كان يحاول الإبقاء عليها كفرقة صغيرة .

> **بعد سبع سنوات من إنتاج بعضًا من أفضل الأعمال الشيقة فى اسكتلندا والتى مازال يتفق عليها كل فرد ... اعتقدنا أنه الوقت المناسب ... وقد حصلنا على القليل من الترقية وكنا قادرون على امتلاك شاحنتين بدلاً من سيارة فان واحدة ، وربما كان فى استطاعتنا إدارة خشبة المسرح بشكل أفضل حتى لا يصبح الأمر ثقيلاً على الممثلين فى الدخول والخروج بالأشياء من القاعة . (١٩٨٨) .**

إن الانتقال إلى استئجار إدارة خشبة المسرح قد ساعد فيه المساواة وشعر الجميع بأن الشركة قد سارت طويلاً بما يكفى بدون توظيف العدد المطلوب من مديرى خشبة المسرح ، ومهندس صوت ومهندس إضاءة . وقد كان هذا مرغوبًا فيه من ناحية بسبب عبء العمل ولكن من ناحية أخرى لم يكن ممكنًا تحمله .

وعندما تغيرت كل هذه العوامل الفنية والسياسية والشخصية والمالية اتخذ الأعضاء قرارًا جماعيًا بالتوقف عن كونهم فرقة دائمة . ولم يستطعوا تحمل شراء فرقة منتظمة يدفع لها طوال العام . ويتذكر ماكرات "الصوت المصيرى

عندما قرر أعضاء الفرقة أن يحصلوا على أجر أعلى ويعملون فقط فى البروفات والتجوال ، وبعد ذلك يذهبون (للعمل فى الإذاعة والتليفزيون) ويعودون للعرض التالى . ويزعم ماكرات بأن القرار قد تم التوصل إليه رغمًا عن حكم الأفضل ويشير إلى التضمينات التى به بالنسبة لتركيب الفرقة :

إن ما قد فعله هو إيجاد فورى لمستوى من الناس كان لابد من توظيفهم بشكل دائم مثل المدير والمخرج الفنى ... وهؤلاء الأشخاص وظفوا بشكل دائم لأنهم كانوا لابد أن يشتركوا فى الجولات ويرتِّبوا العروض ويعيدون أفراد الفرقة إلى المقر الرئيسى... إلخ . وكان هذا يعنى أن هؤلاء الناس لأنهم قد وظفوا ، أنه كان لديهم سلطة أكبر . وقد أصبح الأمر نوعًا من العمليات التى كنت أحاربها . (١٩٨٨) .

لقد استمروا فى ممارسة اجتماعات الفرقة ولقد ضمت أعضاء كثيرين بقدر ما استطعت فى خطط العروض التالية ، وعادة اجتماع طوال اليوم لتفحص كل الفقرات (الجولات) تكاليف الإنتاج ... إلخ) وذلك بالنسبة لأعمال العام التالى . ولكن أصبح الأمر صعب الاستمرار فيه ولم يستطع الناس دائمًا العودة بعد العثور على عمل فى مكان ما . ومما زاد أيضًا من تعقيد هذه العملية مطالب مجلس الفنون بالنسبة للتخطيط الفنى المتقدم الذى كان يجعل من الضرورى وضع الممثلين وآخرين فى خشبة مسرح لاحقة (ماكرات ١٩٩٠ : ٩٥) .

إن هرم السلطة الذى كان ماكرات مشتاقًا لتحطيمه كان فى مكانه بحلول الثمانينيات أو كانت فرقة الإدارة الصغيرة تتخذ القرارات مسترشدة بمجلس الإدارة (الذى كان مفروضًا من قبل مجلس الفنون) . وفى ذلك الوقت كان مجلس الإدارة يتكون من ممثلين عن الفرقة العاملة وممثلين عن الجمهور وبعض المواطنين الجديرين (المعنين تحت ضغوط من مجلس الفنون) لحماية أموال دافعى الضرائب والذين كانوا بشكل عام مساندين لفرقتنا وخططنا (ماكرات ١٩٨٨) . وتحت ضغوط أخرى تغير تركيب مجلس الإدارة بشكل كبير مع أواخر الثمانينيات .

ولم تعد ٧ : ٨٤ فرقة جماعية ، ولكن ظلت هناك درجة من التقارب والتماسك حتى خارج الأعمال الفعلية من خلال ورش عمل غير مدفوعة الأجر وقرارات وحفلات موسيقية وخاصة فوائد كانت تحدث أسبوعيًا . وقد حاول ماكرات وماكلينان بقدر الإمكان الإبقاء على أشخاص منتظمين . وقد كان هذا مهمًا بشكل خاص للعروض الجيلية وقد كون ماكلينان نواة من الممثلين (تضم مارى آن) المغنية والممثلة ، وسيمون ماكينزى وكاثرين آن ، وكلاهما يتحدث ويغنى بلغة الجيلك). وقد حاولا أيضًا الإبقاء على بعض طرق عملهم ، ولكن يقول ماكلينان عن عرض احتفالهم السنوى العاشر :

> **لقد كان أيضًا آخر عرض يؤرخ ، باستثناء الرضيع ومياه الحمام حيث كانت المناقشة والتجهيز والبحث والكتابة وإعادة الكتابة والبروفات والعرض وتطوير العرض أثناء التجول كانت كلها تحمل**

بصمات خاصة من أسلوب چون ماكرات ، وطريقة عمله وتجربتنا المشتركة كجزء من الفرقة . (١٩٩٠: ٩٨) .

لقد كان موسم ١٩٨٢ إشارة أفضل عن كيفية عمل الفرقة فى الثمانينيات . وقد كان المخرجون الضيوف يدعون لإخراج الأعمال وفى النهاية كان هذا يعنى أن لهم حقوق فرق التمثيل . ويصف ماكلينان تضمينات التغيرات التركيبية من خلال تلك النقطة :

إن مسرحية الرجال لابد أن يبكوا كانت علامة تحول ... لقد أصبحنا الآن إدارة واستخدام الناس فى التمثيل . وكانت الأطقم تؤدى عمليات الدخول . وأصبحت اجتماعات الفرقة أكثر رسمية ، وأكثر بالنسبة لزيادة الأحزان وتبادل المعلومات والتعليمات . وقد لوحظ هذا التغير مرات عديدة فى أمور الفرقة ولكن لأنه لم يوجد أى شخص مستعد لتكريس نفسه أبعد من التجول ، لم يكن هناك أى بديل . وكان مجلس الإدارة واضحًا تمامًا بالنسبة للأشخاص الذين كانوا يأتون إلى الفرقة لعرض واحد فقط لتقرير خطط الفرقة المستقبلية سوف يكونون سلطة بلامسئولية . (١٩٨٠ :١١٤).

وقد أثبتت التغيرات التنظيمية أنها بعيدة عن كونها بسيطة أو كافية ، وقد كان الموسم علامة على بداية نزع مركزية السيطرة الفنية على العمل ، وأيضًا مشكلات مالية وإدارية خطيرة بالنسبة لـ ٧ : ٨٤ .

إن مدى هذه العروض كان له مغزًا أيضًا . وكانت الفرقة تضم أيضًا مسارح أكبر فى جولاتها (مثل سنيزتز وأبى ورويال وسترانفورد ايست) ولكن الأعمال بجماعات تمثيل من ١٢ إلى ١٥ ، كان ينظر إليها بتعبيرات أكبر ونجحت فى جذب جماهير أكبر . وقد أصبحت الأعمال ذات النطاق الواسع علامة أكثر انتظامًا على عمل فرقة ٧ : ٨٤ بعد هذا الموسم . فعل سبيل المثال ، فى ١٩٨٥ أخرج دافيد هايمان تحديدًا لمسرحية چوكورى فى **وقت الكفاح** (أخرجها للمرة الأولى ساندى نيسلون لفرقة ماى فيست . وقد تضمنت العروض التالية لهذه الفرقة **قصة الجوريالز وليست مدنية وضيعة** . وفى نفس الوقت ، غامرت فرقة ٧ : ٨٤ فى فنون المجتمع بمسرحية **قيم من عهد الملكة فيكتوريا** لدونالد كامبل، وكان هذا مشروعًا من ١٠ أسابيع فى سبرينج ول هاوس ويتضمن ورش عمل تعليمية على مهارات تتصل بالمسرح بالنسبة لغير المحترفين وخلق العروض الجديدة التى يؤديها المشاركون . ومع حلول ١٩٨٥ تطور عمل الفرقة إلى ثلاثة اتجاهات منفصلة : جولات المناطق الجبلية التى ينظمها ماكرات وماكلينان ، والعروض الكبيرة التى يخرجها دافيد هايمان والجولات الصغيرة فى الحزام الصناعى لاسكتلندا ومشروعات المجتمع التى يديرها چون هاسويل ، المخرج الفنى المشارك . وهذه الأنواع من التقسيمات داخل عمل الفرق الفردية ليست غير شائعة . وهناك فرق عديدة منغمسة فى العرض المسرحى المهنى والعمل التطويرى / التدريبى ، أو أنها تتجول بمواد مختلفة لجماهير فى منطقة ما أو إقليم .

المسرح البديل أو مسرح التيار السائد؟

على الرغم من أن ماكرات قد حدد عمله مع فرقة ٧ : ٨٤ بأنه عكسى وبديل، فإن الحقائق التركيبية كانت مختلفة تمامًا – وقد أصبحت مؤسسة "صغيرة"

خاصة . وقد انتهت فكرة فرقة دائمة من الممثلين المخلصين ، ومع ذلك فإن العديد قد عادوا ، للعمل مع ٧ : ٨٤ عندما استطاعوا ذلك . وقد وصف أحد الممثلين الذين قابلتهم فى ١٩٨٨ فرقة ٧ : ٨٤ بأنها أقل من "حجرة مكتب" والغالبية اتفقت بأنها أصبحت أقرب لمؤسسة تجارية أكثر من كونها فرقة مسرحية بديلة أو كما قيل "مؤسسة مسرح سياسى طليعى" ولم ير أعضاء فرق التمثيل وأطقم مسرحية **ليست مدينة وضيعة** العمل مع فرقة ٧ : ٨٤ كشىء مختلف تمامًا عن العمل مع فرقة مسرحية سكوتلندية رئيسة أخرى . وقد أختلف الأمر فى حالة الجولات الجبلية التى اهتم بها كثيرًا ماكرات وماكلينان حتى يحافظا عليها كفرقة متماسكة . ولم تبعد الحقائق عن ماكرات وكانت هناك فرصة ضعيفة لقلب العملية :

> **بالنظر إلى التاريخ الكلي "لحجرة المكتب؛ يتضح أنه عندما استُبعدت إدارة شئون الفرقة من مناقشات الفرقة ، وبدأ مجلس الإدارة فى توظيف مدير يكون مسئولاً عن الإدارة "المهنية" حينئذ فإن مشروع فرقة ٧ : ٨٤ كله حكم عليه بالفشل . إن فرقة ٧ : ٨٤ كانت محاولة لخلق تركيبات جديدة ، ووسائل جديدة للاتصال داخل الفرقة ، ووسائل جديدة ومرنة لتوزيع مصادرنا بشكل فعال جدًا فى الصراع السياسى والمسرحى . وعندما قبلنا التخصص في الإدارة عندئذ أصبحنا معرضين للضغوط المعتادة ، وأصبحنا مثل أى شخص آخر . ولكن لأننا لم نكن مثل أى شخص آخر كان لدينا مشكلات ضخمة. (١٩٩٠ : ١٠٩ – ١١٠) .**

لقد كان تداعبه آمال تشكيل فرقة مسرحية دائمة مرة أخرى ولكن تسببت سلسلة من الظروف فى استقالته مرة أخرى . وكانت محاولة إنشاء "فرقة شقيقة" تسمى جنرال جاذارنج General Gatherines وتعديل مسرحية أرسطوفينيز **نساء فى السلطة** كجزء من استعادة المسرحيات الشعبية من الماضى ومن الثقافات الأخرى ، كارثة . وقد ثبت أنها تجربة عمل مخيبة بشكل خاص بسبب ما اعتبره ماكرات افتقار إلى الالتزام ، والتعاون والاستجابة الخيالية من جانب الممثلين المشتركين . وكان أيضًا فى ذلك الوقت أنه أصبح مدركًا بالفوضى الإدارية الشديدة التى زادت (فشل المدير فى إعطاء التقارير المطلوبة لمجلس الفنون الاسكتلندى) . ويعتقد ماكرات بأن قراره الاستقالة كان حقًا بسبب الاكتئاب الذى أعقب اكتشاف المشكلات الإدارية وتجربة **نساء فى السلطة** ، وقد ارتكب خطأ كونه مكتئبًا أمام العامة .

ولم تحدث الاستقالة (هذه المرة) ولكن ماكرات كان مصممًا على تغيير إدارة الفرقة . ومن كل التحليلات أصبح الأمر كابوسًا بيروقراطيا . وما قد وجده صعب جدًا فى القبول هو أن الفرقة لم تستطع تأدية مسرحيات لأن معظم المنحة كانت تستهلكها المصاريف الإدارية . وفى سلسلة من التوصيات إلى مجلس الإدارة فى وقت محاولته الاستقالة فى ١٩٨٥ ، كتب :

> **إن الـ ٧٠٠٠٠ جنيه استرلينى الإضافية المخصصة للأسف ثابتة الآن وليس هناك أي فرصة لجعل أي جزء منها متاحًا للإنتاج فى العام الحالى . وسوف يذهب المبلغ إلى أجور الإداريين بلا شيء**

للإدارة ، ومدير الإنتاج بلا إنتاج ، والمكاتب والحسابات والتأمين والعربات ، بلا هدف كبير . وأقترح أن يكون من مهامنا العاجلة تخفيض الأسقف من ٦٠٪ من المنحة إلى نحو ٢٠ ٪ وتحرير بقية الأموال لما يجب أن نقوم به - تأدية العروض والتجوال بها . (١٩٩٠: ١٠٦) .

لقد ولت أيام سيارة فورد العابرة وليست بالضرورة من أجل الأفضل .

لقد تطور التركيب إلى النقطة التى كانت تعوق العمل . وقد شعر ماكراث أنه لم يكن يستطيع الكتابة أو الإخراج بسبب عبء العمل الإدارى الضخم . ومع أن المنح قد زادت ، لم تكن الفرقة فى الحقيقة قادرة على إنفاق أموال أكثر على الأعمال بسبب التكاليف الإدارية . وقد اضطرت أيضًا للتخطيط المستقبلى أكثر وأكثر فيما يتعلق بأموالها . وقد أثر الافتقار إلى المرونة فى التركيب والتخطيط على هدف وطبيعة العمل ولكن ليس بلا مقاومة . وقد كتب ماكلينان فى ١٩٨٥ يشكو : "إننا نتصرف بطريقة تعود بالفائدة على تاتشر . لقد أصبحنا حصان الحرب القديم ، وليس الغوريللا . ولا نستطيع أن نكون عادلين مع جمهورنا" (١٩٩٠: ١٥٢) .

إن تطور الفرقة من فرقة جماعية إلى تركيب إدارة هى حالة تعليمية وليست فريدة فى بريطانيا أو أى مكان آخر ، إن نمط قصة النجاح هو نمط له جذوره الطويلة ، وعلى الرغم من أن الظروف كانت مختلفة ، فقد تغيرت ٧ : ٨٤ بطرق

مشابهة لورشة عمل المسرح فيما قبل بسنوات - وفى حالة ٧ : ٨٤ كانت هناك حاجة للتوسع والتجربة بشكل فنى يعد النجاح الأول لمسرحية **أغنام الشيفيوت** . وعندما حدث هذا وتطور مجالات العمل المختلفة (تحول المناطق الجبلية، والتجول الصناعى ومشروعات المجتمع) كانت هناك حاجة للتوسع وأن تصبح فرقة أكبر ذات مصادر أكثر . ولكن النمو فى الحجم عادة ما يتطلب مسئوليات وتقسيم أكثر صرامة فى العمل . وقد جعلت الزيادة فى المنح بعض التوسع ممكنا، وأيضًا ساهمت فى الحاجة إلى تركيب بيروقراطى . وكان للنمو والنجاح الناقد تضمينات خطيرة بالنسبة للفرقة ، وقد انتقلت من كونها فرقة صغيرة تعمل مع بعضها البعض لتطوير وتجول المسرحيات السياسية ، إلى إدارة وظفت المخرجين ومجموعات تمثيل وأطقم لأعمالها . وما قد فقد فى العملية هو طريقة العمل التى كانت مهمة فى الإنجازات الأولية - بمعنى آخر فقد قلل نفس النجاح من الفلسفة التى كانت تتحكم فى العمل .

دور مجلس الفنون الاسكتلندى

إن العداء تجاه النشاط الثقافى الذى كان يميز فترة الثمانينيات تحت حكم تاتشر قد أثر فى العديد من الفرق المسرحية - من المسارح الرئيسة المدعمة ماليًا إلى فرق مسرح المجتمع وتلك المتجولة على نطاق صغير - ولكن أضيرت الفرق المسرحية الاشتراكية بشكل خاص . وقد وقع العديد من الفرق المسرحية السياسية تحت الفأس ، ولكن لم يحدث هذا للبعض للآخر . ومن خلال تفحص أحوال بعض الحالات الخاصة من الممكن التفكير فى أسباب تعرض بعض الفرق

المسرحية للخطر أكثر من فرق أخرى . وقد شهدت فترة السبعينيات زيادة ثابتة فى المنح بالنسبة لـ ٧ : ٨٤ (اسكتلندا) ، ولكن كانت أوائل الثمانينيات هي بداية فترة اضطرابات فى علاقتها مع مجلس الفنون الاسكتلندى والذى تزايد فى التهديد بالتوقف الكامل عام ١٩٨٨ . وتشير المشكلات المؤدية لهذه الأزمة وطبيعة الحل النهائى لهذه الحالة الخاصة إلى بعض العوامل الرئيسة التى تحدد الوجود المالى للفرق التى تعتمد على الدعم الحكومى .

إن العلاقة بين ٧ : ٨٤ اسكتلندا ومجلس الفنون الاسكتلندى تتطلب فحصًا دقيقًا لعدة أسباب . فهى أولاً: توضح الطرق التى بها تستطيع الهيئة التمويلية التدخل فى التنظيم والإنتاج الفنى للفرقة المسرحية . ثانيًا: إن التقييمات والمواقف تجاه عمل ٧ : ٨٤ يكشف الفجوات الموجودة بين التوقعات النظرية والعمل المسرحى الشعبى . وثالثًا: فإننا نشاهد حتى فى حالة الفرقة المسرحية السياسية مثل ٧ : ٨٤ الاتجاه نحو الرقابة الذاتية فى فترة من الخندقة المحافظة . ورابعًا: إن التخفيض المهدد به فى ١٩٨٨ يوضح شكوك الفرق المتجولة ويثير أضخم مشكلة تتعلق بالمصادر البديلة للتمويل .

إن مجلس الفنون الاسكتلندى يلعب دورًا هامًا فى تاريخ الفرقة لأنه كان المصدر الرئيس للتمويل . ولم تكن عائدات شباك التذاكر عالية بالنسبة لـ ٨٤:٧ بسبب حجم المسرحيات وحالة الجماهير الاقتصادية ، فصالات القرى ومراكز المجتمع كانت تتمتع بمقاعد قليلة وقد حاولت الفرقة أن تبقى على أسعار التذاكر منخفضة بقدر الإمكان بالنسبة لجمهورها . وكانت مصادر التمويل الأخرى هى

منظمات العمل والسلطات المحلية . ولكن كانت المبالغ تكفى فقط لتوفير الميزانية أو تمويل مشروعات محددة . فعلى سبيل المثال ، كانت الفرقة تتلقى أموالا من مجلس حى جلاسجو والمجلس الإقليمى فى ستراثليت وذلك قرب الموسم . وكانت المنح غير الدائمة تأتى من المجلس الإقليمى للمناطق الجبلية الاسكتلندية ، ومجلس تطوير المناطق الجبلية والجزر ، ومجلس الجزر الغربية ، وبعض المنظمات - وبينما كانت هذه المساهمات مهمة لإتمام الأعمال وأنواع المشروعات الأخرى ، فقد وصلت كل منحة إلى أقل من ١٠٪ من منحة مجلس الفنون الاسكتلندى فى السنوات المذكورة . وحتى تقدم مثالاً ، فإن ما يأتى هو مدخل فى التقرير السنوى لمجلس الفنون الاسكتلندى عن عام ١٩٨١/١٩٨٢ :

الفرق المسرحية ٧ : ٨٤ (اسكتلندا) (المتجولة)

٨٦ عرضًا لثلاثة أعمال : الصيد ، ذهب فى حذائه ، وفى زمن الكفاح . وكان الحضور الإجمالى ٢١٥٠١ .

المساهمات :

مجلس الفنون الاسكتلندى

العائد	٩٥٠٠٠ جنيه استرلينى
المعدات	٢٣٠٠ جنيه استرلينى
دعم وسائل النقل	١٠٠٠ جنيه استرلينى
الأبحاث	٦٠٠ جنيه استرلينى
	٩٨٩٠٠ جنيه استرلينى

السلطات المحلية

مجلس حى جلاسجو	٧٥٠٠
ستراثليد	٧٥٠٠
منحة المجلس الإقليمى للمناطق الجبلية الاسكتلندية	١٥٠٠
منحة مجلس الجزر الغربية	١٠٠٠

الدخل

الرسوم وشباك التذاكر	٢٩٩٨٣

وقد تلقت الفرقة بعض الدعم من منظمات العمل المختلفة ولكن لم يكن هذا مهمًا بالتعبير المالى . وعندما تشكلت ٧ : ٨٤ ، اقتربت من قيادة كونجرس اتحاد التجارة الاسكتلندى وذلك للمساعدة . ولم تكن هذه الهيئة تدعم التدخل الثقافى فى ذلك الوقت ، ولكنها ساهمت بطرق هامة بإقامة علاقات مع إتحادات محددة قد تكون راضية لمساعدة الفرقة ، وحجز العروض لمناسبات خاصة والحصول على اتحاد لشراء ليلة كاملة . وبهذه الطرق فإن هذا الكونجرس أثبت أنه مصدرًا قيمًا بالنسبة للفرق المسرحية الاسكتلندية أكثر من نظيره الإنجليزى .

إن كريستين هامليتون مسئولة الفنون فى الكونجرس قد دافعت بقولها إن اقامة الروابط بين حركة العمل وفنون التمثيل هى أسهل فى اسكتلندا لأنه كان هناك دائمًا تقليدًا للانغماس فى الفنون فى حركة العمل ، وتقليدًا فى مسرح

الطبقة العاملة (لويس ١٩٩٠ ,٩١) . والنجاح الرئيس في هذا المجال حدث فى ١٩٨٣ عندما ضمن الاتحاد الوطنى لمسئولى الحكومة المحلية فرقة ٧ : ٨٤ للقيام بعرض كجزء من حملته المتعلقة بالتخفيضات . والنتيجة ، على **ظهر الخنزير** ، عرض فى الشارع بالتعاون مع فرقة وايلد كات ، وقد حققت المسرحية نجاحًا مع جماهيرها وطبقًا لماكلينان أصبحت نموذجًا للاتحاد التالى الممول لعروض تتعلق بموضوع واحد . ويشير التقرير السنوى لمجلس الفنون الاسكتلندى (٨٤/١٩٨٣) إلى أن اتحاد مسئولى الحكومة المحلية قد ساهم بـ ٢١٧٢٩ جنيه استرلينى فى العرض وتجواله .

ولابد من أن نضع فى الاعتبار أن مبالغ المصادر المالية ومداها مهمة لأن الأرقام قللت من درجة اعتماد الفرق المسرحية على الدعم من مجلس الفنون . وقد تمكنت فرقة ٧ : ٨٤ وفرقة وايلد كات من أن يصبحا أكثر انغماسًا فى المنظمات العمالية من معظم الفرق المتجولة ، ولكن الدعم الأساسى لجداول أعمالها السياسية - لم يترجم أبدًا إلى مبالغ كبيرة من المال . وفى حالة السلطات المحلية (التى هى أساسًا عمالية فى اسكتلندا) توضح الأرقام الرغبة فى دعم وتشجيع فرقة مثل ٧ : ٨٤ ، ولكن المساهمات كانت أعلى كثيرًا . وبالنسبة لمسرح سيزنيز (الذى يتسع لـ ٨٣١/٧٩٣) مقعدًا ٥٧٤٧٥ جنيه استرلينى ونادى مسرح جلاسجو (الذى يتسع لـ ٦٠ مقعدًا فى مسرح المقهى) ١٥٢٢٨ جنيه استرلينى . إن حالة تجوال فرقة ٧ : ٨٤ كانت بلاشك تعمل ضد فرصتها فى تأمين مبالغ أكبر من اعتمادات السلطات المحلية ، حيث إنها لم يكن ينظر إليها على أن لها جذورًا أو تنتمى إلى مجتمع محدد أو مدينة محددة .

إن الاعتماد على مجلس الفنون الاسكتلندى يثير أسئلة صعبة تتصل بالتوتر بين المسئولية من جانب الفرقة التى تتلقى المنح وسياسة الذراع الطويلة للهيئة الممولة – وهو توتر يزيد مع ازدياد حجم المنح . وكما أوضحت فى الفصل السابق، فإن الضغوط على الفرق المسرحية لكى تخطط وتضع ميزانية بطريقة جيدة وأن تتطلع إلى مصادر أخرى من أجل التمويل قد أصبح سياسة رسمية لمجلس الفنون تحت حكم تاتشر . وعلى الرغم من التوقعات والظروف القائمة فقد كان لمجلس الفنون تضمينات خطيرة بالنسبة لعمل فرق المسرح البديل ، ولن يتم تقديم مجلس الفنون الاسكتلندى ببساطة كساذج فى حالة ٧ : ٨٤ . وقد كانت علاقتهم مضطربة وتوضح كيف أن الدعم قد ساهم فى تطورها وتركيبها .

وبالنسبة لأول عمل للفرقة ، أغنام الشيفيوت ، فإن مجلس الفنون الاسكتلندى كان ضامنًا مترددًا . وقد رفض أول طلب للمال على أساس أن العرض لن ينجح.

> **لقد كانوا يعتقدون أن قاطنى الجبال لم يكونوا يريدون أن يعرفوا شيئًا عن التصفيات وسياسة البترول وما شابه ذلك وعلى آية حال فلن يدفعوا مالاً من أجل مشاهدة عرض مسرحى لأنهم لم يذهبوا إلى المسرح من قبل . ولقد ألقوا بالميزانية المقدرة فى وجهنا ، ورفضوا طلبنا ضمان بسيط ضد الخسارة . (ماكرات : ١٩٨١) .**

وقد استأنف ماكرات القرار مسلحًا بميزانية أكثر تفصيلاً وشرح مطول عن السبب فى أن الجمهور سوف يجد العرض ممتعًا . وقد أخذ مجلس الفنون

الاسكتلندى ذلك فى الاعتبار وأعطى ضمانًا ضد الخسارة بـ ٢٠٠٠ جنيه استرلينى .

وهناك نقاط قليلة تستحق العرض فيما يتعلق إلى أعمال لجنة دراما مجلس الفنون الاسكوتلندي في ذلك الوقت وموقف الفرقة تجاهها . وعلى الرغم من الإحباط للاضطرار لتبرير العمل والجدول بالتفصيل ، فإن ماكراث يعترف ، بعد الحصول على بعض المال ، بأنهم "قد برهنوا على كرمهم منذ ذلك الحين" (١٩٨١) . وفى تحليلها فإن ماكلينان توضح الأمور بإيحائها أنه "على الرغم من تردد فولنر (مخرج الدراما فى مجلس الفنون الاسكتلندى) ، فإن أسئلته كانت معقولة وشرعية وكنا نحد منها جدًا" (١٩٩٠ : ٤٧) . والأكثر أهمية هو كيف يوضح الحدث أن الفرق بين سياسات مجلس الفنون الأولى واللاحقة ، وقد تكون الأموال قد وصلت بعد أيام قليلة ولكن ما كان مهمًا هو أنه تم التفكير فى الأمر مرة أخرى :

فى ظل القيود التى تحدد اليوم طريقة عمل مجلس الفنون ، فإن ذلك بالطبع كان نهاية القصة . وقد اضطروا إلى استلام مثل هذه الرسالة فيما قبل بثمانية عشر شهرًا مع دخل مقرر كامل وتفاصيل عن الكفالة التجارية ، وميزانيات ومصادر بديلة للتمويل ، والسيرة الذاتية الكاملة للمدير ، والموافقة على رئيس مجلس الإدارة ، والمديرين واللجنة المالية . (ماكلينان ١٩٩٠:٤٧) .

وبالمثل فإن المرونة الظاهرة من جانب مجلس الفنون الاسكتلندى عندما تقاسمت الفرقة منحتها لكى تبدأ فرقة وايلد كات فى أول جولة لها لم يكن

ممكنًا فيما بعد . وقد زادت المنح بشكل ثابت فى الحجم ولم تصبح العلاقات بين الفرقة ومجلس الفنون الاسكتلندى عدائية إلا فى الثمانينيات .

إن القول بأن انتصار المحافظين فى ١٩٧٩ كان له دلالات خطيرة بخصوص تمويل الفنون فى الثمانينيات كان أمرًا واضحًا للفرق المسرحية عامة ، غير أن الفرق الاشتراكية خاصة أنعشت نفسها . وقد اتخذت فرقة ٧ : ٨٤ بعض الإجراءات لكى تبقى على قيد الحياة . ويزعم ماكرات أنه من بين الاستراتيجيات المأخوذ بها لكى تتوافق مع سنوات حكم تاتشر خططت الفرقة لكى تدوس بخفة على السياسة التهجمية ولتكشف بطريقة لطيفة وقائع الطريقة التى تعمل بها الطبقة العاملة فى مجتمعنا" (١٩٩٠:٦٦) . وفى هذا فهو يسوق مثال التأرجح والميادين الدوارة ، والتى كتبت وأخرجت فى ١٩٨٠ ، والتى يصفها بأنها تعتبر كنسخة متغيرة من مسرحية نويل كوارد" الحياة الخاصة" وما كان غائبًا عنها هو "الخط السياسى الواضح لفرقة ٧ : ٨٤" (١٩٩٠ : ٦٧) . ويمكن تتبع هذا الاتجاه نحو الرواية وبعيدًا عن الجدل فى بعض العروض التى كانت تجرى فى المناطق الجبلية فى الثمانينيات أيضًا .

وهذا يعنى بالنسبة لتاريخ هذه الفرقة بصفة خاصة أنها كانت تتمتع بالرقابة الذاتية . ويلاحظ كيرشو أنه حتى أشد الفرق تواضعًا قد وقعت فى براثن المشاكل السياسية الجديدة. ولكنه يعطى إيحاء بأن بعض الفرق قد استطاعت العثور على استراتيجيات جديدة" : "إن الاندماج الواضح يخفى وراءه راديكالية رفيعة ، حيث أكتشفت بعض الفرق المسرحية البديلة طرق أداء مسرحي جديدة

من أجل الارتقاء بأيديولوجيات معاكسة فى مناخ عدائى متزايد" (١٩٩٣: ١٢٠-١٢١) . ومن الخطأ الإيحاء بأن هذه كانت مجرد وسائل للاهتمام بالجهات الممولة . ويعلل ماكرات سبب هذا الاتجاه بتعبيرات مختلفة ، فهو يحلل الموقف وفقًا للجمهور ، ويوحى بأن التحرك بعيدًا عن "بلاغة الأسلوب القديم" كان له علاقة أكبر بالتحرك السياسى بعيدًا عن موضوعات الطبقة بين ١٩٧٣ و١٩٨٣ ، ويتضح هذا أيضًا فى سياسة الحزب الشيوعى (ماكرات ١٩٩٥) . وكانت الموضوعات لا تزال متصلة بالجماهير ولكن كانت اللغة متغيرة .

إن الحضور المتزايد لمسرحيات كتبها مؤلفون غير ماكرات وازدهار الكلاسيكيات الشعبية قد يكون جزءً من محاولة كاملة لتوسيع عمل الفرقة وتوضيح تنوعها .

وهناك استراتيچية أخرى يوضحها ماكرات وهى تأسيس المسرح الشعبى فى ادنبرة ، وقد ألهمت الخطط جزئيًا من خلال مساحة هيت ويرك تياتر ، فى امستردام ، والمستخدمة فى البروفات والعروض الافتتاحية . وكان المركز يستخدم أيضًا كمسرح أحداث ستوديو الممثلين حيث كان يتم إعادة تدريب المحترفين وتدريب ممثلى المستقبل وأولئك الذين لا يعملون كامل الوقت على المهارات الأساسية . وكانت هناك ميزة عملية واضحة فى وجود مثل هذا الأساس للمسرح الشعبى وقد اعتبر ماكرات كل الاستراتيجيات كوسائل فى "وضع حجر الأساس للمستقبل" . ولم يكن أبدًا واضحًا فيما يتعلق بموضوع الأساس كوثيقة تأمين للمستقبل ، ولكن أخبرنى ماكلينان فى ١٩٨٨ ، عندما كان

هناك مشروع لوضع أساس فى جلاسجو : "اعتقد أننا جميعًا نشعر الآن بالوجود المادى بهذا النوع الذى سوف يجعلنا معرضين للخطر ، ومعنا التأكيد القوى فى اللحظة على جعل كل شىء مركزيًا ... ومن الصعب جدًا أن نهدم بناءً أكثر من شىء يتحرك من مكان إلى مكان" (١٩٨٨) . وفى نفس الوقت لم يكن لديهم أى نية للسماح بالأساس المقترح بأن يتدخل فى جولاتهم .

إن هاتين الاستراتيچيتين - خفض النغمة السياسية وإيجاد قاعدة أو أساس- تشيران إلى أنهم قد شعروا بالخطر بما يكفى لتنويع أنشطتهم لصالح البقاء فى العمل . وهم يشيرون إلى ما يطلق عليه يوچين ڤان ايرڤين "استراتيچية" التوسع أو "الهلاك" وهو اتجاه عام فى المسرح السياسى الشعبى فى الثمانينيات فى بريطانيا العظمي وكل مكان آخر (١٩٨٥ : ١١٤) . فعلى سبيل المثال فقد حاولت فرقة مسرح النساء أن ترفع من مكانتها فى أواخر الثمانينيات حتى تجذب كفالة الأعمال وتزيد من عائدات شباك التذاكر وذلك بالانتقال إلى مكاتب جديدة وحجز العروض فى مسارح الأحداث الجيدة" (جودمان ١٩٩٣:٦٧).

ومن الأشياء التى عرضت وجود الفرقة ٧ : ٨٤ للخطر كان السماح بحدوث عجز فى الميزانية فى أوائل الثمانينيات ، وهناك مدارس فكرية مختلفة فيما يتعلق بعجز الميزانية بالنسبة لمنظمات الفنون . ويوضح جيلز هاڤيرجال من مسرح ستييزنز المخاطر :

من السهل جدًا أن يغلق المسرح أبوابه نهائيًا بسبب الإدارة السيئة ، فأنتم تعرفون أنهم فنانون ولا يعرفون كثيرًا فى عمليات الجمع والحساب . ولم نكن مثيرين للرثاء أبدًا . وإذا سويت وضَبَطْتَ حساباتك فأنت تشترى الحرية وتُسكت كل النقد الموجه لك . وأرفض تمامًا أن أقدم المشكلة الوحيدة الهامة إلى مجلس الإدارة والتى هي عجز الميزانية . (كوفتى ١٩٩٠: ١١٦) .

لقد كان ضبط الحسابات وتسوية الميزانية فى مسرح ستييزنز شيئًا أساسيًا لبقائه ودعمه المستمر، حتى مع أن الأعمال كانت كلها مغامرات ومثيرة للجدل والخلاف. وعلى العكس يجادل ماكرات بأن كل منظمة فنون كبيرة فى المملكة المتحدة تقريبًا كان بها عجزًا ماليًا ، وأن مجلس إدارته كان يعتقد بأن العجز فى الميزانية هو فكرة جيدة - وإلا لماذا كانوا فى حاجة إلى دعم مالى ؟ (١٩٩٥) . وهو يزعم أيضًا بأن العجز على الورق كان أكبر من العجز الحقيقى ، وأهم ما فى الموضوع هو أن مجلس الفنون الاسكتلندى كان يعتبر الأمر دَيْن، فى حالتنا الخاصة .

لقد بدأت المشكلات الإدارية والمالية الخطيرة بالنسبة لفرقة ٧ : ٨٤ بعد موسم سلايدبيلت . وكان الموسم ناجحًا جدًا خاصة مسرحية (الرجال لابد أن يبكوا) ، ولكن الكارثة المالية كانت أنهم انفقوا أكثر من اللازم . وفى العام التالى ١٩٨٣ ، تحطمت سمعة الفرقة الإدارية أكثر بسبب فشل مسرحية نساء فى السلطة وقد طلبت الفرقة اعتمادات إضافية من مجلس الفنون الاسكتلندى وطبقًا لماكرات فإن مساهمة بسيطة أتت من مهرجان ادنبرة الرسمى ، حيث كان مقررًا افتتاح المسرحية (١٩٩٠ :٩٦) . ولم يكن العمل تجربة مخيبة للآمال فقط

بالنسبة لماكرات الذى عدل وأخرج المسرحية وماكلينان الذى مثل فيها ، ولكن العمل الأخير كان كارثة لدرجة أنه تم سحبه فى الحال تقريبًا لأنهم خاطروا بخسارة أموال أكثر من اللازم عندما ذهبوا فى الجولات (ماكرات ١٩٩٠:١٠٣).
وقد يكون قرار إلغاء الجولات قرارًا حكيمًا بالتعبير الفنى والمالى ، ولكنه وصل إلى درجة الفشل وهذا لم يجعلهم على علاقة جيدة مع مجلس الفنون الاسكتلندى . وتعتقد ماكلينان بأن إلغاء مسرحية **نساء فى السلطة** كان قرارًا حاسمًا بالنسبة للتمويل المستقبلى وثقة الفرقة" (١٩٩٠ :١٤٠) . وبدون تقديم تفاصيل محددة ، فهى توحى بأن :

لقد أوضح مجلس الفنون الاسكتلندى أنه كان لدينا فرصتنا الوحيدة فى التوسع وكنا مسرورين بأنهم أعلمونا بأننا قد فشلنا. وقد أوضحوا تمامًا بأننا لن نحصل على أية نقود لمثل هذه التطورات . وفى خلال عام تقدم چون باستقالته – وقد شعر بأنه غير قادر على العمل فى أجواء قد خلقت . (١٩٩٠:١٤٤) .

إن النقصان البسيط فى حجم المساهمات الإجمالية من مجلس الفنون الاسكتلندى فى السنتين التاليتين يوضح هذا الأمر .

ويثير الموقف الذى مررنا به فى هذه المرحلة من تاريخ الفرقة عدة أسئلة تتعلق بالتجريب وتوابع الفشل . ومن وجهة نظر مالية ، فمن الممكن الجدل ضد إعطاء تمويلاً إضافيًا أو حتى مستمرًا لفرقة بها إدارة سيئة وفشل فنى بينما هناك فرق واعدة جديدة تحتاج بشدة للمال – مفترضة أن الأموال سوف يعاد

توجيهها . ومن ناحية أخرى ، فمن المستحيل تمامًا على أية فرقة أن تظل ناجحة خاصة عندما تحاول استكشاف أرضية جديدة .

ولو لم تكن اعتمادات المجلس المتقلصة والمنح المتوقفة دليلا كافيًا على المصير المحتوم، فقد كان التخفيض بالنسبة لفرقة ٧ : ٨٤ (إنجلترا) فى ١٩٨٥ دليلاً قويًا ضافيًا النهاية المحزنة وقد حدث كضربة مفاجئة ولكن حاسمة للفرقة الإنجليزية التى كانت تتلقى ٩٢٥٠٠ جنيه استرلينى فى وفت التخفيض . ولم تكن هذه خطوة منعزلة من جانب مجلس الفنون ، بل كانت جزءً من سلسلة من التخفيضات المعلنة فى **مجد الحديقة** . وتشرح ماكلينان :

> **فيما قد وصفوه بـ "تدريب خططى للعقد" ومع معارضة شديدة داخل وخارج مجلي الفنون ، قسموا المال نصفين بالنسبة للكتب وسحبوا المال من ثلاثة وثلاثين عميلا ، بما فى ذلك خمسة مهرجانات موسيقية وعدد اثنين أوركسترا وخمس عشرة فرقة مسرحية وأربع فرق مسرحية متجولة منهما اثنتان متعارضتان سياسيًا وهما فرقة رولاند مولدون كاست وفرقة ٧ :٨٤ إنجلترا . (١٤٦:١٩٩٠) .**

ومع الوقت القليل المتاح ، فإن الفرقة الإنجليزية بمساعدة فرقة ٨٤:٧ الاسكتلندية (وكون ماكرات وماكلينان أعضاء نشيطين فى مجلس الإدارة) وعدد كبير من المؤيدين ، قدمت الفرقة التماسا . ويصف ماكريث الاستجابة للطلب : "لقد كان سجلنا ذو مستوًا عالى جدًا فى جميع الميادين ، وكانت استجابة العامة

كبيرة ، وكان التأييد من اتحادات التجارة وحزب العمل ومراكز المجتمع والمسرح ، ضخمًا" (١٩٩٠:٣٨) . وكان من بين بعض المؤيدين المشهورين نيل كينوك ونورمان ويليس وكين ليفنجستون . وفى مقابلة أثناء الأزمة ، لاحظ ماكرات مغزى هذا التأييد وفقًا للانتهاك الذى قام به المسرح السياسى :

إن الهجوم على فرقة ٧ : ٨٤ الإنجليزية ... يقابله دعم جماهيرى كبير من كل حزب العمل واتحادات التجارة وآلاف الناس من الطبقة العاملة ... وفى ١٩٦٨ عندما بدأنا لم يكن هؤلاء الناس يؤيدون أبدًا المسرح بهذه الطريقة . وهذا فقط بسببنا ، ولكن بسبب الحركة كلها التى كانت تحاول أن تشتبك مع الناس على حلبة السباق . (ڤان ايرڤين ١٩٨٦ : ١١٩) .

وعلى الرغم من كل هذا التأييد الشعبى، فقد رفض الالتماس .

إن تخفيض منحة فرقة ٧ : ١٩٨٤ (إنجلترا) قد أظهر كيف كانت النهاية سريعة وقد أعاق مجلس الفنون المحاولات التى بذلت . وعندما حاولت الفرقة أن تستفيد من الاعتمادات المالية التى حولت لتشجيع الفنون فى الأقاليم ، يزعم ماكرات بأن "العرض الذى قدم من جانب فنون مارسيسان ومجلس نوليزلى ومجلس سانت هيلين لتزويدنا بمسرح ونصف الدعم المالى ، قد تم رفضه عندما رفض مجلس الفنون التصريح باستخدام الاعتمادات المتاحة فى ذلك الوقت لمساعدة ٧ : ٨٤" (١٩٩٠: ٣٨) . وقد اعتبر المعلقون ومن له شأن بالأمر الخفيض على أن له مغزًا سياسيًا . وقد كان لمجس الفنون الاسكتلندى سمعة على أنه أكثر

تقدمًا فى سياساته ويتذكر ماكلينان ردود الأفعال العامة فى اسكتلندا : "لقد شعر معظم الناس فى اسكتلندا" لن يقع هذا الأمر هنا - فالأمور مختلفة . إن اسكتلندا بلد اشتراكى . ولن يتقبل الناس الأمر هكذا" (١٩٩٠ : ١٤٨) .

ولم يستمر هذا الرضا وقتًا طويلاً وفى العام التالى عانت ٧ : ٨٤ـ (اسكتلندا) من عجز مالى وطلب منها التخلص منه ولم تستطع . ويزعم ماكرات بأن هذا كان أحد الأسباب للتهديد بالتخفيض فى ١٩٨٨. :لقد بدأ التمويل فى ١٩٨٧/٨٦ فى التدهور وسبب عجزًا ماليًا مما أعطى مجلس الفنون الإسكوتلندى فرصته : تخلصوا منه فى عام واحد أو سوف نتجاهلكم . وعلى الرغم من أننا فى ١٩٨٨/١٩٨٧ قد خفضا العجز بحوالى ١٦٠٠٠ فلم يختف" (١٢٤:١٩٩٠) . وجاءت الأخبار فى مارس ١٩٨٨ بأن الفرقة تلقت تأكيدًا بالحصول على دعم مالي لمدة عام واحد فقط بعده يتم سحب العائدات كلها .

وهذه المرة لم يكن التخفيض جزءً من سلسلة من التخفيضات ولابد أن يكون مجلس الفنون الاسكتلندى قد توقع الصدمة أو الدهشة على الأقل ، التى سوف يحدثها لأنه طبقًا لماكلينان التى كانت متشككة فى ذلك الوقت طلب من الفرقة "ألا تفش سر مضمون الخطاب إلا بعد مؤتمرها الصحفى بعد يومين" (١١٩:١٩٩٠) . وقد اكتشفت أن رئيس مجلس الإدارة كان على دراية بالتطورات ولكن لم يعتقد أنه من الضرورى إخبار أعضاء الفرقة . وقد اختطفت ماكلينان المؤتمر الصحفى بتوزيعها لإعلانات تتعلق بالتخفيضات للصحفيين . وقد وضعت الأسئلة الموجهة لسير آلان بيكوك ، الرئيس ، أثناء المؤتمر الصحفى ، وضعت

مجلس الفنون الاسكتلندى فى موقف حرج . وقد صنعت القصة العناوين الرئيسة فى الصحف القومية وعلى إذاعة الأخبار فى التليفزيون الوطنى ، وقد وافق مجلس الفنون الاسكتلندى فيما بعد على النظر فى الالتماس . لقد بدأت الفرقة فى إعداد التماس وفى نفس الوقت . بدأت فى مخاطبة المجالات الرئيسة من النقد كما قدمها مجلس الفنون الاسكتلندى . وفى مؤتمر صحفى فى جلاسجو ، فى ١٦ مايو ١٩٨٨ ، أوضح ماكراث أن السحب التام للاعتمادات المالية سوف يعنى القضاء على فرقة ٧ : ٨٤ ، وسوف يفعلون كل ما باستطاعتهم للوفاء بمتطلبات لجنة الدراما فى مجلس الفنون الاسكتلندى لأنهم كانوا يريدون البقاء على قيد الحياة . وكان هناك ثلاثة مجالات من النقد : دستور مجلس الإدارة ، والإدارة والصفة الفنية لعملهم .

ولم يكن موضوع دستور مجلس الإدارة موضوعًا جديدًا بالنسبة لـ ٧ : ٨٤ ، وكان مطلوبًا من الفرقة أن يكون لديها مجلس إدارة بحلول ١٩٧٥ وكانت واقعة تحت ضغوط مجلس الفنون الاسكتلندى فى مناسبات واضحة لكى تغير من تكوينها . ويستحق تاريخ مجلس الإدارة تفحصًا قصيرًا لأنه أحد الوسائل الهامة التى يمكن عن طريقها السيطرة على سياسات وإدارة الفرق المسرحية أو على الأقل تعديلها . وتعتبر مجالس الإدارات ملامح لأغلب الفرق المسرحية التى يدعمها مجلس الفنون وهو شكل من الإدارة مأخوذ عن قطاع توزيع الأرباح (برايدون ١٩٨٤:٤٢) . إن هدف هذه الهيئات - التى عادة تتشكل من ممثلين عن السلطات المحلية وأيضًا المهنيين والمساندين - هو المراقبة وإعطاء الاستشارة وكونها مسئولة عن الإدارة العامة وعمليات الفرقة (الميزانيات، السياسة العامة ،

تسعيرة المقاعد ، والتفاوض مع كل الهيئات التمويلية بما فيها مجلس الفنون) وأيضًا الموافقة على مقترحات المخرج الفنى بالنسبة لاختيار المسرحية وقرارات شئون الموظفين وتخطيط الإنتاج "برايدون ١٩٨٤ :٤٣) . إن قوة مجالس الإدارات والتوتر الشديد بين أولوياتها المالية والأهداف الفنية للفرقة المسرحية هى مصادر للصراع بالنسبة للعديد من الفرق المسرحية فى بريطانيا وكل مكان .

لقد كانت العلاقة بين ٧ : ٨٤ ومجلس إدارتها على ما يرام خلال السبعينيات وليس هذا غريبًا إذا ما عرفنا أن ماكراث كان يرأس مجلس الإدارة (ومن غير المحتمل الدخول فى صراع مع المدير الفنى للفرقة) ومع أعضاء الفرقة الآخرين العديدين (بما فيهم اليزابيث ماكلينان) ، ودافيد ماكلينان ، وفرى لين ودولينا ماكلينان الذين كانوا ممثلين فى مجلس الإدارة . وكان هناك أيضًا أعضاء من مختلف القطاعات : "بيل سبيرز من اس تى يوسى وكان عضوٌ ، ولورد ماكلوسكى ومابل سكنير وبوب ثيت وتوم لورى" (ماكلينان ١٩٩٠:٩٠) . وهكذا تستمر القائمة. ولكن كانت هناك استراتيجية متعمدة فى تكوين مجلس الإدارة. وطبقًا لماكراث فقد أصبحت طريقة لـ :

> **تجميع الممثلين من الفرقة للإشراف على أنشطة الفرقة والتخطيط وقد أضفنا إليهم ممثلين عن الجمهور (أشخاص قد حجزوا لنا من أنحاء اسكتلندا). ولذا فلم تكن فكرة مجلس الإدارة تهدف إلى الربح ، ولكنها كانت وسيلة للفرقتين المنغمستين فى العمل لكى يجتمعا ويتحدثا ويخططا وينتقدا ويضيفون إلى ما كان يقوم به الهرم البيروقراطى . (١٩٨٨) .**

إن ضغوط مجلس الفنون الاسكتلندى على مجلس الإدارة من أجل إجراء تغييرات بدأت فى ١٩٨٥ عندما ازدادت المشكلات الإدارية . ويقول ماكرات بإن مجلس الفنون الاسكتلندى قد أجبره على إعطاء موعد لمجلس الإدارة ، شخص ما رجل أعمال كان يدير مشروعًا متوسطًا ناجحًا وهو بيع موتوسيكلات للمراهقين" (١٩٩٠:١٠٩) . وقد كان يرأس اللجنة المالية وتحت ضغوط أخرى ، أصبح رئيسًا لمجلس الإدارة . وقد اتضح مصدر النزاع بينه وبين ماكرات فى قول ماكرات : "لقد كان يطبق قواعد الربح من الموتوسيكلات على إقامة المسرح الاشتراكى . وفى مدى عام سمح لمجلس الفنون الاسكتلندى بأن يستبعد المنحة السنوية ، بعد سلسلة اجتماعات معهم لم يسمح لى خلالها بالحضور" (١٩٩٠:١٠٩) . ويعترف ماكرات بصعوبة الأمر فى أن يكون موضوعيًا بخصوص هذه الأحداث ، ولكن التحليل يكشف عن بعض الوسائل التى تُستغل بها مجالس الإدارات من جانب الهيئات المالية للتدخل فى تخطيط وإنتاج الفرق المسرحية .

فى مؤتمر صحفى فى مايو ١٩٨٨ قرر ماكرات :

لقد قرر مجلس الفنون ... بأن الأشخاص المشاركين فى الفرقة لم يكونوا موضوعيين بشكل كافٍ ولقد أضفنا إلى عدد الأشخاص من خارج الفرقة وأصبحوا يشكلون حولى ٦٠ ٪ من مجلس الإدارة . ومن الواضح أن هذا مازال غير كافيًا . ويعتقد مجلس الفنون بأنهذا الأمر غير موضوعى بشكل كافٍ وليس لديه أناس ذوو ميول اقتصادية ويطلب منا القيام بعمل عظيم فى هذا الشأن .

ولم يكن لدى الفرقة خيارًا إلا التوافق مع الأمور وفى نفس المؤتمر الصحفى ، أعلن ماكراث أنهم "كانوا يقومون بعملية لعزل كل الأشخاص المبدعين بعيدًا عن مجلس الإدارة وإحضار أشخاص أكفاء فى المحاسبة وإدارة الأعمال والمهارات الأخرى المرتبطة بهذا الأمر . وعندما كتب ماكراث عن نفس الأحداث بعد استقالته ، كانت نغمته قاسية :

وكانت القشة الأخيرة أن أكتب إلى الناس ... وأطلب منهم (وهم مساندون دائمًا وأعضاء فى مجلس الإدارة) أن يتركوا مجلس الإدارة الآن ، ليفسحوا الطريق أمام رجال الأعمال والمحامين والمحاسبين ورجال السلطة ومن يجمع الاعتمادات المالية والأشخاص الذين لم يكونوا مؤيدين جدًا من الناحية السياسية - والذين كانوا موضوعيين . ولم أستطع بلع هذا ... ولقد أوضحت أن هذه حالة تدخل سياسى فى الجهة التى تضع سياسة الفرقة . ولم يكن لديهم شيئًا يقولونه سوى هز الأكتاف ... ولقد كان لديهم بالطبع سلطة مطلقة على مصادرنا . (١٩٩٠:١١١) .

إن مشكلات الفرقة المالية تركتها مفتوحة ومعرضة لهذا النوع من التدخل الخارجى .

ويرتبط بهذه القضية ارتباطًا وثيقًا موضوع آخر وهو النقد الذى أثاره مجلس الفنون عند قيامه بالتخفيض الذى هدد به . وفى هذه الحالة ، هاجم المجلس إدارة الفرقة . وكان من الصعب تفسير هذا النقد وقد اعترف ماكراث فى المؤتمر الصحفى "إننا مضطرون للموافقة على أن سنوات ٨٧/٨٦ كانت سنوات

مراوغة بالنسبة للفرقة وقد أخذنا هذه الانتقادات بطريقة جدية" . وقد قدم أيضًا حلاً لهذه المشكلة واستجابة للنقد فى هيئة مدير عام أو إدارى جديد وهو چو بيدو والذى كان قد عمل فى ليفربول بليهاوس ورويال كورت . وعندما كتب فيما بعد ، يتذكر نسخ سياسة الفرقة بعد سبعة عشر عامًا والمتعلقة بالمساواة فى الأجور من أجل استئجار ذلك الإدارى المتمرس ... حتى يأتى وينقذ الفرقة، وذلك براتب أكثر من ضعفى أى شخص آخر" (١٩٩٠ :١١٠) .

لقد كان من السهل التعرف على المشكلات الإدارية ومن الصعب إنكارها . ولم تكن السيطرة المالية غير المناسبة والرحلات الملغاة والعجز المالى الواضح تلقى الاستحسان خاصة من جانب مجلس الفنون الذى كان يحبذ بشكل متزايد الكفاءة والاكتفاء الذاتى . ولكن كان المجال الثالث يتضمن موضوعًا أكثر إثارة للنزاع ، وهو يتعلق بالصفة الفنية لعمل فرقة ٧ : ٨٤ . وقد نالت الفرقة انتقادًا خاصًا يتعلق "بالصفة المتغيرة" فى عملها . وقد استجاب ماكراث لهذا فى المؤتمر الصحفى : "بينما اتفقنا معهم على أن صفتنا قد تغيرت اعتقد أنه من الممكن أن يكون المسرح القومى لبريطانيا العظمى قد وافق على أن صفته قد تغيرت بدون المعاناة من السحب التام لمنحته" . وقد اعترف أيضًا فى مقابلة بأن الجولات الصناعية البسيطة لم تكن جيدة كما كانت منذ أربع أو خمس سنوات . ومن بين هذه المسرحيات كانت مسرحية أنهتها لهم إينا ستيوارت (عمرها ٩٧٤ ، وكان العرض يسمى الأماكن العالية ويتعامل مع أناس خارج مجتمعاتها القديمة وفى أبنية عالية . ويزعم ماكراث "لقد كانت فكرة رائعة لم تتم وكان ذلك مشكلة (١٩٨٨) .

ولم تكن هناك أى أعمال مشكوك فيها أقل نجاحًا من أخرى ، ولكن موضوع الجودة الفنية وكيفية تقييمه يعتبر معقد فى حالة الفرق المسرحية السياسية الشعبية مثل ٧ : ٨٤ . إن أضخم مشكلة بحالها هى مسألة المعايير المستخدمة فى تقييم علامة "التفوق؛ التى يطلبها مجلس الفنون . ومثل هذه الأعمال يجب ولا يمكن أن يتم الحكم عليها على نفس الأساس بكونها أشكال أكثر تقليدية من الدراما الأدبية . وسوف أتفحص المبادىء التى عليها تقوم المسرحيات وكيف توصل إليها ماكراث فى الفصل التالى ، ولكن من المهم الإشارة إلى أنه كانت هناك استراتيجية متعمدة وراء التجارب بالأشكال الشعبية فى عمل ٧ : ٨٤ ولم تكن هذه دائمًا تفهم أو تقبل من جانب النقاد ومن يقيمون الأعمال . وقد ادعى ماكراث : "إنهم يعتقدون بأننى أحاول أن أكتب إبسن وإننى فشلت !" (١٩٨٨) .

ويشير ماكراث إلى التعريف بالطبقة والانحيازات والقيم الثقافية لبعض أشهر الناس فى لجنة دراما مجلس الفنون الاسكتلندى كتفسير للآراء المأخوذة عن عمله . ويعطى أمثلة محدد مثل أحد الأعضاء الذى افترض أن الكتابة لجماهير الطبقة العاملة كانت تتضمن الكتابة "الهابطة" وأن رئيس اللجنة والذى كان مدافعًا عن أهمية الذخيرة المسرحية الدولية ، قد كتب : "لكى أعلن عن تحيزى من البداية ، فإننى اعتقد بأن ما أطلق عليه ، بشكل ظريف ، صيد الهاجس للمسرحية الاسكتلندية الجديدة الرائعة كان مصدر قلق لتطوير المسرح فى اسكتلندا" (١٩٩٠: ١٢٥-١٢٦) . وعلى الرغم من أن كل هجوم ماكراث قد

يبدو أنه ذاتى الاهتمام ، فمن الممكن رؤية صعوبة التأثير فى النقاد التقليديين والأكاديميين وقيمة المسرحيات التى تستخدم الأشكال الشعبية من التسلية للتعامل مع الأحداث والموضوعات التى تؤثر فى حياة جماعات خاصة من الناس فى اسكتلندا . والتركيز على النزاعات **المحلية** مع تلك المسماة **دولية** إحداهما مرتبطة بالعمل الاجتماعى والأخرى بالفن العظيم . وهذا الانقسام يؤدى إلى صراع لا ينتهى من جانب شخصيات مثل ماكرات من أجل شرح وتبرير عملهم حتى يحصلوا على الدعم المالى ، وفى بعض الأحيان يبذلون جهدًا ووقتًا على الحروب الكلامية أكثر من خلق المسرح .

ويقدم خطاب ليندا ماكينى إلى تيم ماسون (مدير مسرح الفنون الاسكتلندى) فى يناير ١٩٨٩ ، بعض الآراء المفيدة فيما يتعلق بالوسائل التى عن طريقها كانت هيئة الدراما تقيم عمل ٧ : ٨٤ . ومع الإشارة إلى سلسلة من التقارير الداخلية عن ٧ : ٨٤ بين ١٩٨٣ و ١٩٨٧ تكتب :

> **بعض التقارير فشلت فى تسجيل أرقام حضور جماهيرية مؤثرة ، والبعض الآخر منها تسجل استقبالاً حماسيًا (ويظهر التعليق المتكرر "أعتقد ان العمل اسْتُقْبِل استقبالاً طيبًا" كما جاء تقرير عن ميرى مور الأول من أكتوبر ١٩٨٧) وهناك تقارير أخرى جارحة تجد سرورًا فى رفض رأى الجماهير عن المسرحية كما هو الحال فى تقرير يدوى بأن جمهور ميرى مور كان "كاملاً جدًا" وأن هذا كان "أكثر الملامح كآبة في التجربة كلها" .**

وكعضو فى مجلس الإدارة وشخص يعمل مع الفرقة لعدة سنوات (أجرت إبحاثًا على المسرحيات فى موسم سلايدبيلت) تعاطفت ماكينى مع ٧ : ٨٤ . ولكن انتقاداتها عن الافتقار إلى إطار عمل ناقد فى التقييم واللغة العامية غير الموضوعية جدًا المستخدمة - "اكره" "اشعر، أرغب" "هذا النوع من المادة" لا يمكن استبعادها .

وفى وقت التخفيض المهدد به ، فإن مجال العمل الذى كان يبدو مثيرًا لأكثر ردود الفعل سلبية هو التجول فى الأراضى الجبلية . وأحد الأسباب قد يكون تكلفة تلك العروض . وكان ماكراث يصر على جلب أعمال جيدة إلى تلك المناطق وتتذكر ماكلينان استجابة مجلس الفنون الاسكتلندى لجولات الباناك (١٩٨٥) : "فى نهاية العام قال مسئول الدراما فى مجلس الفنون الاسكتلندى : "لقد أخذت فريقًا من أحد عشر ممثلاً فى جولة فى المناطق الجبلية . ولابد أن تكون مجنونًا" (١٩٩٠ : ١٤٨) . وكان هذا مجال عمل الفرقة الذى أخلص له ماكراث واكلينان جدًا وشعرًا بأنه قد أسيىء فهمه جدًا من قبل لولاند ومعلقى وناقدى مجلس الفنون الاسكتلندى المعينين . وقد قضيا تقريبًا حوالى خمسة عشر عامًا ينشأون مسرحًا لهذه المجتمعات وقد تعلما خلال المحاولة والخطأ ما كان يصلح وما كان لا يصلح . وقد كان مجلس الفنون الاسكتلندى يحبذ بوضوح أعمال ماى فيست الكبيرة التى كان ماكراث يضعها وينتجها ، ويخرجها دافيد هاى مان. وكانت العروض جذابة وتتمتع بأسلوب عالٍ وشعبية جدًا وتجذب جماهير ضخمة فى المسارح الكبيرة . وربما ما كان أكثر صدمة لماكراث كان أن هاى مان لم

يستوعب التميز الثقافى لريف اسكتلندا "ومثل خليفتى كمخرج فنى فى ٧ : ٨٤ قال "إذا استمتعوا بعرض فى جلاسجو ، لماذا ينكر عليهم مثل هذا العرض فى هبيرايدز / وهناك إجابة طويلة جدًا على هذا السؤال" (١٩٩٠:١٢٨).

ومثار السخرية هنا فى هذه الحالة هو أن شهرة الفرقة اعتمدت على الأسلوب التجديدى للعروض الجبلية ، كما أشارت ماكلينان ، عند سؤالها فى المؤتمر الصحفى : "فى الأماكن الأخرى من العالم فإن العمل المطلوب دائمًا هو العمل الذى يذهب عادةً فى بلدنا إلى ما نطلق عليه المناطق التى تقع فى أطراف المدينة لأن هذا هو ما يرونه مختلف تمامًا عن أنواع المسارح الأخرى".

والمثالان اللذان قدمهما العملان **الألباناك** فى تورنتو **وهناك أرض سعيدة** في بيرلينر انسمبل ، وقد تلقى كلاهما استجابات كبيرة من الجماهير والنقاد . ومن المثير ملاحظة أن أزمة التمويل عززت الاستجابات ليس فقط من المجتمعات والمدارس ومنظمات العمل فى اسكتلندا ولكن على المستوى الدولى أيضًا . وفى المؤتمر لاحظت ماكلينان أن "لقد تلقينا رسائل تأييد قوية من استراليا ، نيوزلندا وكندا ورسالة خاصة من تشيلى جاءت من سيدة كتبت إلى مجلس الفنون الاسكتلندى ألا يتبع خطوات البيناكل العام".

ولكن إحدى الرسائل المؤثرة جدًا ، بعد الإطلاع على تاريخ المحاولات فى المسرح السياسى الشعبى فى بريطانيا ، أتت من چون ليتلوود . وهى تلقى الضوء على عواقب القيم الفنية المتصادفة وتستحق الإشارة إليها :

١٦ مايو ١٩٨٨ السادة الكرام

ما هو العيب فى فرقة ٧ : ٨٤ الآن ؟ هل هى رائعة جدًا / أم سيئة جدًا / أم أنها فقط ليست أرثوذكسية (بمعنى أنها لا تتمسك بالتقاليد والمألوف) ؟ لقد أمضيت حياتى العملية فى المملكة المتحدة بمصاحبة طنطنة وثرثرة صادرة عن طابور طويل من مديرى مجلس الفنون يخبروننى بأن عملى لا يصلح لهم. والحقيقة أنهم كانوا يودون رؤية ورشة العمل المسرحية تذهب إلى الجحيم حيث إنها كانت تتحدى كل المقاييس والمعايير التى يحترمونها احترامًا شديدًا.

إننى أعرف الكثير عن عمل ماكرات بما يكفى للشك فى أن ٧ : ٨٤ هى فى نفس القارب . ويتوقع الفرد التوسط من فرعكم فى لندن وسوف أكون سعيد لمعرفتى بأن اسكتلندا قد أخرجت شيئًا أفضل الآن .

المخلص

چون ليتلوود

(ماكلينان ١٩٩٠ : ١٦١ - ١٦٢)

إن الدعم الذى تلقيناه فى ذلك الوقت كان يشير إلى الاستحسان الذى لاقاه عمل الفرقة داخل اسكتلندا وكل مكان . وقد نجح الالتماس أخيرًا . ولكن إلى أى

درجة اعتمد على التغييرات التى أجريت لمخاطبة انتقادات مجلس الفنون الاسكتلندى ، والدعم الخارجى ، أو استقالة ماكراث ، من الصعب تحديده .

وفى وقت التخفيض المهدد به كان هناك العديد (متعاطفون وغير ذلك) الذين كانوا يعتقدون بأن التخفيض كان إشارة موجهة إلى ماكراث أكثر من الفرقة . وكون أن ماكراث كان يعتبر شوكة فى جانب مجلس الفنون والأحزاب السياسية والمستويات المختلفة فى الحكومة كان مقبولاً بشكل عام إذا عرفنا كيف كان موقفه ناقدًا داخل وخارج المسرح . وهو يلاحظ حتى وجود اسمه على القائمة السوداء للأشخاص الذين كان "من الخطر توظيفهم" التى أصدرها التجمع الاقتصادى ووزعت على أصحاب الأعمال فى إنجلترا (١٩٩٠: ٧٧) . وفى يونيه ١٩٨٨ ، تكتب ماكلينان : "إن چون يعتقد الآن بأن ٧ : ٨٤ لديها فرصة أفضل فى البقاء بدونه كمدير فنى ، بعد الإطلاع على كل العداوات فى مؤسسة الفنون والحرص داخل الفرقة نفسها" (١٩٩٠: ١٦٣) .

لقد كان هناك اعتراضًا متزايدًا على ماكراث داخل الفرقة ومجلس الإدارة واتضح هذا فى عدم وجود التزام نحو خططه بالنسبة لمسرحية **حرب الحدود** (عرض على نطاق واسع خطط له للعام التالى) وفى عدم وجود تشاور فيما يتعلق بالقرارات الرئيسة مثل انتقال الفرقة إلى جلاسجو . وقد أتت اللحظة الحاسمة فى اجتماع لمجلس الإدارة عندما أعلن چون هاسويل ، وهو مدير فنى مساعد ، استقالته وطلب تسلم ماكراث . وطبقًا لماكلينان ، اقترح دافيد ماكلينان

تصويتًا بالثقة لتأكيد الدعم على استمرار ماكراث كمدير فنى (تتدب عنه ليندا ماكينى) غير أن الرئيس أوصى بإسقاط ذلك (١٩٩٠: ١٦٤) . وكان الصمت المطبق علامة على الافتقار إلى التأييد . وقد استقال ماكراث رسميًا فى يوليه ١٩٨٨ ، متناظرًا لصالح دافيد هايمان وهو مدير فنى ، ومع حلول شهر أغسطس رفض هايمان حرب الحدود وحول المال إلى مشروع ماكراث فى الأراضى الجبلية- تمت إزاحة ماكراث من الإدارة وقرارات السياسة الفنية .

وفى خطاب الاستقالة ، المقدم إلى مجلس الإدارة والمنشور فى **سكوتسمان** أوضح ماكراث بأنه كان يعتقد بأن التهديد بخفض الدعم المالى لـ ٧ : ٨٤ كان "سياسيًا" . وقد وصف سير آلان بيكوك رئيس مجلس الفنون الاسكتلندى الاقتراح بأنه "كلام فارغ شرير" . ويدعى مايكل كوفنى : "من الخارج كانت تبدو عدم الموافقة السياسية هذه غير ممكنة ، إذا أخذنا فى الاعتبار المكانة العالية التى كان يتمتع بها ماكراث كفنان وموقف الجناح اليسارى من الفرق الأخرى (١٩٩٠: ٢٠٦) . وعلى الرغم من أنه من الصعب - من الخارج - تحديد عما إذا كانت هناك دوافع من جانب مجلس الفنون الاسكتلندى فى التهديد بتخفيض الدعم عن ٧ : ٨٤ ، فإن الظروف المحيطة بالالتماس والتجديد الفعلى بالدعم المالى تبدو أنها تعطى بعض الثقة فى وجهات نظر ماكراث .

وبينما يمكن فقط التفكير فى دوافع مجلس الفنون الاسكتلندى ، فإن عدم وجود تأييد داخلى من جانب الفرقة ومجلس الإدارة لماكراث قد عبر عن نفسه . ولم تكن هناك أى استقالات جماعية أو احتجاجات ، وفى النهاية ، بدا أن هناك

تأييد ضعيف جدًا أو اهتمام بالإبقاد عليه وقد سهل هذا من الفترة الانتقالية التى بدأت مع التهديد بالتخفيض . وفى محادثاتى الخاصة مع الأشخاص العاملين مع الفرقة فى ذلك الوقت ، شعر بعض الأعضاء بالحقد الشخصى نحو ماكراث ، وكانت سمعته تصعب الأمور على أى شخص يعمل معه ، على العكس من هايمان الذى كان يجذب بالفعل ممثلين يتحمسون للعمل معه . ولو كان هناك تجمع داخلى قوى حول ماكراث ، فربما كان للأزمة المالية نتيجة أخرى مختلفة . ومن الممكن أيضًا أن البعض لم يتجمع لأنهم كانوا يريدون مستقبلاً مختلفًا للفرقة .

وطبقًا لماكلينان أخبر مسئول الدراما فى مجلس الفنون الاسكتلندى الفرقة فى أغسطس ١٩٨٨ بأنهم مستعدون لسماع الالتماس ولكنهم أصروا على مشاهدة عرضين آخرين قبل اتخاذ قرار أخير بخصوص تجديد الاعتماد المالى (١٩٩٠ : ١٧٨) . وتصف مستند الالتماس الفعلى ، الذى كتبته "نيوبرومز" :

> **لقد وصل إلى مجلس الفنون الاسكتلندى (٢٨ نوفمبر ١٩٨٨) . وكان يبدو رقيقًا وغاليًا مكدسًا . وكانت العروض الفعلية المقدمة تقليدية تمامًا . ومأمونة . وليس هناك خطط لمايفيست ولاشىء لـ ١٩٩٠ . وغريبًا على فرقة مقرها جلاسجو ... أما نغمة المستند فكانت هادئة ومسترضية . وتبدو إعادة مسرحية الوشاح – وهو عمل ناجح فى السبعينيات يتعلق بالتعصب الدينى الأعمى فى جلاسجو – لا تتعامل مع أواخر الثمانينيات بقوة أكثر من اللازم . (١٩٩٠: ١٩١).**

وقد لا يتوقع المرء استجابة كريمة من ماكلينان فى هذه الظروف ، ولكن تقييمها لمستند الالتماس يوضح الطريقة المختلفة التى كانت تتناول بها الإدارة الجديدة علاقاتها مع مجلس الفنون الاسكتلندى . والشىء الذى له مغزى ، أنه مع حلول يناير ١٩٨٩ ، تم استئناف منحة ٧ : ٨٤ لمدة سنتين مع زيادة والسماح بكتابات جديدة . وتلاحظ ماكلينان بأن القرار قد اتخذ قبل أى من العروض التى كان يطلبها مجلس الفنون الاسكتلندى . وتشير إلى قول ماكراث ، "بدا الأمر وكأنه شخصى إلى حد ما" (١٩٩٠ : ١٩٣) .

لقد وصف مجلس الفنون الاسكتلندى ٧ : ٨٤ بأنها "فرقة جديدة وحقًا كانت كذلك . وبينما كان لدى الإدارة الجديدة ومجلس الإدارة وقتًا قصيرًا لبيان أنه فى استطاعتهم تغيير إدارة الفرقة ، فمن المدهش أن مجلس الفنون الاسكتلندى قد قبل سياسة فنية جديدة بدون الانتظار لتقييم "الصفة الفنية؛ لعمل الفرقة الجديد . وما كان واضحًا جدًا هو أن السياسة الفنية كانت مختلفة عن تلك السياسة القديمة فى ٧ : ٨٤ .

لقد كان دافيد هايمان مدخلاً لفهم حماس مجلس الفنون الاسكتلندى الجديد . وقد كان متحمسًا لجلب جولات صناعية ذات نطاق صغير وجبلية إلى مستويات أعلى – وقد اتفق مع انتقادات مجلس الفنون الاسكتلندى للصفة الفنية في عمل الفرقة . وقد أخبرنى ماكراث بأنه فقط لاحقًا أدرك أن هايمان لم يشاهد أى عروض لـ ٧ : ٨٤ ، غير تلك التى طلب منه أن يخرجها . وقد خطط هايمان لوسيلة مختلفة للمضمون الفعلى للعمل المستقبلى ، مميزًا أعماله عن المسرح السياسى فى أسلوب ماكراث :

كمدير فنى لفرقة ٧ : ٨٤ ، يزعم أنه ينتج مسرحيات رفيعة ، أرفع من التى أنتجها چون ماكراث وينوى معالجة موضوع بطل الطبقة العاملة الاسكتلندية الذى يبيع كل مخزونه ... "هذا هو حال الاسكوتلنديين . إننا دائمًا نقع فى آخر سياج ، وأريد أن أفعل شيئًا بخصوص ذلك . ولن يمس ماكراث الموضوع . لقد كان دائمًا عراقيل سياسية وعبارات على خشبة المسرح ، وليس البحث فى الزاوية السياسية الشخصية" . (كوهنى ١٩٩٠ : ١٧٦) .

إن هذا الاتجاه نحو المراجعة ليس غريبًا فى الحركات ذات الجناح اليساري . وبينما تحرى ماكراث الزاوية السياسية الشخصية فى كثير من مسرحياته ، فمن الثابت أنه كان أكثر اهتمامًا - عن عمد - بتصوير الانتصارات وأيضًا الإخفاقات. وتعتبر مسرحية **من رؤوسنا** (١٩٧٦) من المسرحيات التى تشكك فى نظرية هايمان فيما يتعلق بطريقة ماكراث .

ولم يكن كل مؤيدى فرقة ٧ : ٨٤ موافقين على الاتجاه الجديد الذى كانت تتبناه الفرقة . وقبل تقديم الالتماس ، استقالت ليندا ماكينى من مجلس الإدارة وأوضحت الأسباب فى رسالة :

لقد كنت حزينة جدًا للطريقة التى تخلًى بها مجلس الإدارة والمكتب سياسة فرقة ٧ : ٨٤ الفنية ... ويبدو لى أن العلاقة بين ٨٤:٧ ومجلس الفنون الاسكتلندى على وشك أن تمر بتغيرات كبيرة مع تقديم هياكل إدارية جديدة سوف تجلب ٧ : ٨٤ إلى الخطوط مع المسارح البرجوازية وتسهل من سيطرة مجلس الفنون على الفرقة .

ويبدو لي أنه حتى قبل تقديم تلك الهياكل كانت هناك عدة حلول وسط تجاه موقفنا السياسى والفنى ... وأعتقد أن التعديلات التي تقوم بها ٧ : ٨٤ حل وسط غير مقبول مع السلطات ، حل وسط ضد الاهتمامات طويلة المدى للمسرح الشعبى فى اسكتلندا .
(ماكلينان ١٩٩٠: ١٨٥).

لقد كان هناك أيضًا شك أعقب تجديد المنحة . وقد استجاب الكاتب ادريان ميتشيل إلى إعلان مجلس الفنون الاسكتلندى فيما يتعلق بالفرقة الجديدة وقد شرح فى رسالة :

إننى لا أفهم كيف تستطيع القول بأن الفرقة قد استجابت بطريقة إيجابية جدًا عندما استقال مديرها الفنى چون ماكراث الذى صنع فرقة ٧ : ٨٤ بمجهوده الخاص وموهبته ... والآن فإن ٧ : ٨٤ التى تتحدث عنها قد تصبح جزءً هامًا من المسرح فى اسكتلندا كما تقترح وآمل أن يحدث هذا . ولكننى لا أعتقد أنك تستطيع توقع هؤلاء الذين ساندوا ٧ : ٨٤ فى الماضى أن يكونوا مهتمين حتى نعرف ما سوف يفعلونه ، وأين سيفعلونه وكيف سيفعلونه ولمن سيفعلونه .

(ماكلينان ١٩٩٠ : ١٩٣) .

ولو كانت وثيقة الالتماس "وثيقة" كما توحى ماكلينان وكان تبرير التجديد غامضًا كما يوحى ميتشيل فإن المرء لابد أن يتساءل عن سبب حماس مجلس الفنون الاسكتلندى . لقد تم تلبية طلباتهم المعلنة وغير المعلنة .

وبعد إعادة هيكلة الفرقة ومجلس الإدارة وتوفر هيئة العاملين فإن ٧ : ٨٤ كان لديها القليل أكثر من اسمها مشاركة مع الفرقة الأصلية . ويؤكد توم ماجوير على هذا التحول فى تفحصه للفرقة تحت فريق الإدارة الجديد وقد أوضح مجلس الفنون لچو بيدو بأن الفرقة "ذات الاختلاف الذى هو اختلاف حقيقى سوف تحيا لمدة أكبر" ويؤكد ماجوين بأن التغييرات قد غيرت سياسيًا وبشدة عملياتها فيما وراء الاعتراف" (١٩٩٢ : ١٣٢) . وقد تم مراجعة السياسة الفنية للتأكيد على "الكتابة الجديدة" وكانت الكفاءة المالية تسبق موضوعات السياسة الفنية (كان بيدو يبلغ مباشرة مجلس الإدارة وسقطت سمعة الفرقة كأشهر فرقة متجولة فى الأراضى الجبلية (ماجوير ١٩٩٢ : ١٣٣-١٣٥) . وبعد سلسلة المشاكل والإجراءات الكبيرة فى مخاطبة مجلس الفنون الاسكتلندى كما أوضح ذلك ماجوير ، يبدو أن مجلس الفنون الاسكتلندى كان مستعدًا لأن يكون أكثر تسامحًا فى حالة فريق الإدارة الجديد ، ربما لأنهم كانوا مستعدون لتخفيض المشروعات ويصلوا إلى سياسة فنية من أجل توازن الكتب .

ولهذه الأسباب سوف آخذ دراسة حالة للفرقة فقط عام ١٩٨٨ - ١٩٨٩ . وفيما يتعلق بدور مجلس الفنون الاسكتلندى فى تاريخ الفرقة ، فقد ظهرت قوته تمامًا فى إعادة هيكلة وتعريف الفرقة المسرحية . وقد استطاع الاستفادة من اعتماد الفرقة على الدعم المالى من خلال تقديم إنذار بأنه لابد من تغييرات كبيرة - مهما كان الخيار ولكن لابد من التمشى مع ذلك . وقد ساعد هذا فى زيادة المحاولات فى السنوات الأخيرة من أجل البحث عن مصادر تمويل بديلة . ويثير أيضًا سؤالا يتعلق بالتأمين الذى يقدمه وجود القاعدة ، ولو كانت ٧ : ٨٤ فرقة توجد فى مبني لكانت مهددة بسحب العائد تمامًا .

إن تاريخ التمويل والتنظيم لفرقة ٧ : ٨٤ يعطى توضيحًا هامًا للوسائل المبتذلة التى استطاع بها مجلس الفنون التدخل فى صنع سياسة الفرقة المسرحية وقد كانت تستطيع أن تكافىء أو تظهر عدم الاستحسان أو تعوق نمو الفرق المسرحية من خلال زيادة أو إنقاص أو وقف المنح وأيضًا سحب مصدر الدخل كله . وكان لديها القوة للتأثير فى السياسة الفنية وممارسات الفرقة المسرحية من خلال آليات مجالس الإدارة والمتطلبات الإدارية والتخطيط طويل المدى بالمعنى الفنى والمالى . وطالما أن الفرقة المسرحية تعتمد تمامًا على الدعم الحكومى لبقائها ، فإن مجلس الفنون يعتبر فى موقف .

ويبقى أن نقول بأن ٧ : ٨٤ قد جعلت نفسها معرضة لهذا النوع من التدخل بصفة خاصة بسبب الإدارة غير مناسبة . وكان توقيت أخطائها مهمًا أيضًا . لقد حدثت بعض المشروعات الطموحة والتى أدت إلى عجز الميزانية وإلغاء الجولات فى الثمانينيات وهى فترة كانت فيها كل الفنون تحت الحصار . ومما يدعو للسخرية فإن موسم سلايدبيلت وإنتاج **نساء فى السلطة** مع جنرال جاذارنج أمكن رؤيتهما كجزء من سياسة التوسع أو الاختفاء" بالنسبة للثمانينيات . وقد أثار هذا مشكلة عما إذا كان من الممكن التجريب والقيام بالمخاطرة فى العمل المسرحى إذا أخذنا فى الاعتبار المناخ . ولحسن الحظ تمكنت بعض الفرق المسرحية من الإبقاء على المغامرة حتى تحيا . وفى اسكتلندا فإن فرقة سيتيزتيز استمرت تحت إدارة هافيرجال وبراوز من تقديم أعمال مثيرة للجدل فنيًا ويعزي كوفنى هذا إلى التزامها غير المؤهل نحو المجتمع (تمويل مجلس الحى يعتمد على هذا) وإيمانها بعملها ومستوياتها الخاصة فى المنافسة الإدارية" (١٩٩٠ : ٢٨٣) .

ولكن مما له مغزى ، فإن الفرقة كانت تعتمد أساسًا على ذخيرة مسرحية "عالية". وقد ازدهرت أيضًا فرقة وايلدكات وهى فرقة سياسية بشكل واضح فى تراث ٧ : ٨٤. وفى الإشارة إلى الفوارق بين الفرقتين ، يزعم دافيد ماكلينان بأن "وايلد كات ... قدمت تسلية وشيئًا ما يمكن التفكير فيه ، وكانت أقل اهتمامًا بكونها مسرح طبقة عاملة" (كاميرون ١٩٩٠) . وكانت فرقة وايلدكات هى التى فى النهاية أنتجت العمل المشترك **حرب الحدود** مع ماكرات .

وربما كانت الفرق المسرحية السياسية التى بقيت على قيد الحياة متماشية مع الإجراءات ، بالمعنى التنظيمى والمالى . ولكن العنصر الآخر الذى أثر فى الدعم المستمر من مجلس الفنون كانت الطريقة التى بها عرفت الفرق المسرحية نفسها وجمهورها . وفى ١٩٩٠ ، فإن ماكرات قد حدد قائمة بالفرقة المسرحية التى مازالت تعمل فى المملكة المتحدة مثل وايلد كات والفوج المتوحش وويلفر ستيت ومجموعة فرق الشباب المسرحية والمحلية (١٩٩٠ : ١٣٦) . ومن المثير ملاحظة أنه بينما ٧ : ٨٤ كانت لا تزال تحدد جماهيرها وفقًا للطبقة الاجتماعية (تستهدف جماهير الطبقة العاملة) فإن الفرق الأخرى كانت تستهدف قاعدة أكبر وأكثر شعبية حتى تلك التى كرست نفسها لتوفير مسرح الأقاليم محددة . وقد أصبح "التحزم" مهما بشكل متزايد . وحقيقة أن سياساتها كانت شاملة أو أن بعضها أنجزت احتياجاتها فى مناطق جغرافية محددة قد تكون أثرت على فرصها فى تلقى الدعم . ومعنى أن ماكرات استمر فى تحديد عمله وفقًا للطبقة الاجتماعية قد يكون خدم هذا وليس عيب الفرقة المسرحية

"الطبقة العاملة" مصطلح يمكن الاتفاق عليه بسهولة . ولكن كان موضوع الطبقة مهمًا لممارسة ماكرات المسرحية وسوف أستدير إلى تحليل مفصل أكثر عن هذا فى الفصل التالى .

٤- صناعة المسرح الاشتراكى : النظرية

> **... عند قراءة النتاج الثقافى ، نحتاج أن نفهم منطق بناء هذا النتاج والرموز الجمالية الخاصة المتضمنة فى تشكيله . والأيديولوجية لا يمكن أن نعبر عنها فى شكلها النقى فى العمل الفنى ، إذ أن العمل الفنى ما هو إلا ناقل سلبى للأيديولوجية وبعبارة أدق ، فإن العمل الفنى نفسه يعيد صياغة تلك الأيديولوجية فى شكل جمالى طبقًا لقواعد وتقاليد الإنتاج الفنى المعاصر . (وولف ١٩٨١:٦٥)**

وبعد النظر فى تاريخ هيكلة الفرقة ٧ : ٨٤ وتنظيمها كفرقة مسرحية ، فمن المهم فحص العمل نفسه وكيف تم استقباله . وهذا يؤدى بالضرورة إلى تحليل لنظريات ماكراث الخاصة المتعلقة بإنتاج المسرح الاشتراكى لأن معظم العروض التى قدمتها الفرقة فى السبعينيات وبدرجة أقل فى الثمانينيات كتبها ماكراث . وحتى عندما لم يكن يكتب المسرحيات فعلاً ، فإن العوامل المؤثرة فى اختيار المسرحيات وأساليب الإنتاج والدوائر المتجولة كانت جزءً لا يتجزأ من طريقة الفرقة التى كان مسئولاً عن تشكيلها بشكل كبير . وتخبر كتابات ماكراث النظرية عن قراءة عمل ٧ : ٨٤ ، إذا لم يكن بشكل مباشر بالنسبة للجمهور ، فبالتأكيد للنقاد والمؤرخين .

لقد كانت هناك دائمًا درجة معينة من الجدل المحيط بماكراث كممارس وكاتب . وإذا عرفنا كيف كان ماكراث متحدثًا بارعًا ، فإن هذا ليس شيئًا غريبًا . ولم ينتقد فقط بصراحة الهيئات مثل مجلس الفنون ، ولكن أيضًا قطاعات أخرى

من المسـرح البريطانى ، خاصـة الفـرق المدعمـة الرئيسـة ، وبينمـا جعل اتهـامه للأفراد والمؤسسات فى المسرح السائد البـريطاني البعض متشككًا والبعض الآخر عدوًا ، فإن عمله فى مجال المسرح السياسى الشعبى يلقى إعجـابًا واعترافًا داخل وخارج المملكة المتحدة، وسواء اتفق المرء مع ماكراث أو اختلف معه أو يجد أسلوبه به مشاكل فإن أهمية مساهمته فى المناظرات عن المسرح فى السنوات العشرين الماضية لابد من الإشارة إليها . ويمكن تقدير تأثير مسرحياته وكتاباته من خلال العدد الكبير من السياقات التى تناقش فيها بطريقة محببة وناقدة .

إن أحد الملامح التى تميز عمل ماكراث هو الانتقال من العمل فى الاتجاه المسرحى السائد إلى المسرح البديل ، عاكسًا الاتجاه الذى تبناه كتاب الدراما السياسيين الآخرين ، مثل دافيد هير وهوارد برينتون ، اللذان تركا مسرح أطراف المدينة والفرق الصغيرة وقبلا العمل فى المسارح الرئيسة . لقد كتب ماكراث وأخرج نصوصًا لأعمال فى جامعة اكسفورد ورويال كورت وليفربول افري مان وتليفزيون بى بى سى وصناعة السينما الأمريكية قبل تشكيل ٧ : ٨٤ . وفى مقابلة عام ١٩٧٥ ، عندما سئل ماذا سيفعل لو كلفه المسرح القومى بمسرحية قال "سوف أركض مسافة خمسة وعشرين ميلاً... إننى أفضل قضاء ليلة تعيسة فى بوتل" (١٩٧٥ : ٥٤) .

إن عمل ماكراث مع ٧ : ٨٤ كان يمثل انفصالاً مهما عن عمله القديم بالنسبة للسياق ، ولكن تجاربه مع أشكال وأساليب فى وسائل إعلام مختلفة لجماهير مختلفة تخبر عن طريقته نحو المسرح السياسى . ولم تساعد كتابة ماكراث للسينما فقط فى تمويل سنواته الأولي مع ٧ : ٨٤ ، ولكن علمته أيضًا الكثير عن

أساليب التسلية الجماهيرية . وهو يزعم أنه قد تعلم كيفية الحصول على فراغات والتحرك فى حزء من المسرح ، وذلك من خلال نصوصه السينمائية (١٩٧٥ : ٤٩) . وما هو أقرب لمسرحيات ٧ : ٨٤ كانت محاولاته فى "المسرح الإقليمى الراديكالى" فى ليڤربول افرى مان فى بداية السبعينيات وهنا حول ماكرات اهتمامه نحو المسرح القائم على المجتمع وكتابته لجماهير الطبقة العاملة . وفى مسرحيتين من مسرحيات ليڤربول ناعم أم بنت ؟ وأسماك فى البحر ، بدأ فى استكشاف استخدام الأغانى ، والكوميديا والمادة المحلية والحبكات التى تدور حول العائلات والحب الرومانسى . وقد جذبت المسرحيات جماهير عريضة والتى يزعم ماكرات أنه تعلم منها الكثير عن الدفع بأشكال معينة إلى حدودها (٥١:١٩٧٥) . وقد جاءت مسرحيات ليڤربول فى نفس الوقت مع السنوات الأولى لفرقة ٧ : ٨٤ الأصلية الفرقة المسرحية وكانت التجارب الرسمية مهمة فى تشكيل المسرحيات السياسية الأكثر وضوحًا . وقد استمر ماكرات فى الكتابة لكلتا الفرقتين ٧ : ٨٤ الإنجليزية والاسكتلندية .

وعلى الرغم من تجاربه المتنوعة مع وسائل الإعلام والأشكال المختلفة ، كانت مسرحياته دائمًا تهتم بقضية الطبقة الاجتماعية . ويُعتبر التأكيد على الطبقة ، وما يتضمنه من الصراع الطبقى ، مهمًا لفهم سياسة ماكرات وكتابته . ومع حلول ١٩٧٩ ، وفى محاضراته فى كمبردج ، بدأ ماكرات فى صياغة وتشكيل نظرية موقفه السياسى وأيضًا العلاقة بين الفن والطبقة بتعبيرات أكثر عمومية. ومؤكدًا على الحاجة للإعلان ، أو على الأقل الاعتراف ، فإن الموقف السياسى للمرء فى أى نقاش لكيفية تحقيق الواقعية ، يدعى ماكرات :

إن أدنى تعبير عن موقفى الخاص يمكن تلخيصه فى الآتى : إن مجتمعنا هو مجتمع طبقى. وعلى الرغم من دولة الرفاهية والقومية وحزب العمل ، فإن الطبقة التى تمتلك وتتحكم فى أو تدير رأس المال الخاص ورأس المال العام هى وحدة اجتماعية متماسكة ذات قوة كبيرة . وإن تنظيم المؤسسات والدولة فى بريطانيا يتم لصالح الطبقة الحاكمة ، التى يدعمها فى موقعها وسلطتها الطبقة المتوسطة المعتمدة على النظام الاجتماعى الذى تخلقه من أجل وجودها وتفوقها على الطبقة العاملة ، والمقصود بالطبقة العاملة هنا الطبقات المهنية والمتوسطة والبرجوازية الصغيرة الدنيا ، وكل هذه الطبقات تتحد لتعيد إيجاد هذا النظام لأنه يعمل لصالحهم ، وأكثر الطرق فعالية لإعادة خلق هذا النظام هو خلق أيديولوجية شديدة القوة تخترق كل مجالات الوعى الفردى ، لكى تعطى الشرعية للطبقة فى الحكم والاحتفاظ به . وأرى أن المسرح البرجوازى فى جميع أشكاله جزءً من تلك الأيديولوجية الشرعية . (١٩٨٤: ٢٠) .

وطبقًا لماكرات فإن العلاج أو الأمل فى مجتمع لا طبقى يكمن فى النهوض بقوة الطبقة العاملة وهذا يعتمد على التطور الثقافى والسياسى والاجتماعى للطبقة العاملة نحو النضج والسيطرة (١٩٨٤: ٢١) . وفى هذا التطور أو قوة الطبقة العاملة يرى ماكرات دورًا هامًا للمسرح الاشتراكى .

وموقف ماكرات يعتبر محدد جدًا فيما يتعلق باستخدامه لتعبير "اشتراكى" فى المسرح ويميزه عن العلاقات "الفوضوية" والديمقراطية الاجتماعية للمسرح

السياسى . وبخلاف إنكار المبادىء الأخلاقية للمسرح الفوضوى والاتجاهات الإصلاحية للمسرح الديمقراطى الاجتماعى فإن المسرح الاشتراكى ، طبقًا لماكراث ، هو "مسرح يرى وجود الاشتراكية ليس كخلق يوتوبيا أو نهاية جدلية التاريخ ولكن كخطوة أخرى نحو تحقيق القوة الكامنة الكاملة فى كل حياة بشرية فردية خلال الفترة القصيرة التى يعيشها الإنسان" (١٩٧٩ : ٤٣) . وقد كان لدى الفرقة دور محدد تلعبه فى هذه العملية وفى إعلان أهداف ٧ : ٨٤ (اسكتلندا) فى ملاحظات البرنامج عن **أغنام الشيفيوت** ، فيشرح أنه "يحاول أن يقدم فى عمله وجهة نظر اشتراكية عن مجتمعنا وأن يشير إلى البدائل الاشتراكية للنظام الرأسمالى الذى يسيطر على كل حياتنا اليوم".

إن ماكراث لم يكن مهتمًا بتطوير المسرحيات التى كانت مراوغة وغامضة أو اشتراكية فقط فى العاطفة ، ولكن المسرحيات التى كانت تقدم تحليلاً سياسيًا مباشرًا للمشكلات الاقتصادية الاجتماعية وتضع حلولاً اشتراكية . وفى ملاحظات البرنامج عن **أغنام الشيفيوت** يشرح :

> **إن المسرحية تحاول إظهار أسباب حدوث مآسى الماضى : لأن قوى الرأسمالية كانت أقوى من تنظيم الناس . وهى تحاول إظهار أن المستقبل لا يحدد مسبقًا ، وأن هناك بدائل وأن من مسئولية كل فرد أن يحارب من أجل البديل والذى سوف يفيد كل من فى الأراضى الجبلية ... إن الاشتراكية والاستغلال المنظم للمصادر الطبيعية من أجل فائدة كل البشرية هو البديل الذى تدعو إليه**

المسرحية . وليس "الاشتراكية" التى فقط تستجدى تنازلات من الرأسمالية ، ولكن ذلك النوع الذى يجعل كل فرد منخرطًا فى خلق المستقبل الذى يريده .

إن الطبيعة الجدلية المثيرة للعمل تميزه عن المسرحيات التى تعتبر سياسية ببساطة لأنها متأثرة بالأفكار أو المواقف اليسارية . إن هذا هو مسرح التطبيق العملى .

ومبينًا سبب الاختلافات بين الوسائل نحو المسرح السياسى ، يبين كيث بيكوك فرقًا مفيدًا . فهو يجادل بأن الاشتراكية التى كانت تلهم العديد من كتاب الدراما البريطانيين اليساريين كانت **أخلاق** تقوم على مفهوم المساواة بين البشر ، بينما الماركسية فى عمل ماكراث والعديد من الفرق المسرحية السياسية فى السبعينيات كانت "**نظرية** اقتصادية سياسية عن طريقها كما يعتقد ، يمكن تحقيق المساواة بالممارسة" (١٩٨٤ :١٦) ويترجم التمييز السياسى إلى اختلافات أسلوبية وشكلية ويربط بيكوك المنهاج الماركسى بالمسرح الطليعى والآخر بالواقعية الاجتماعية . ولتوضيح ما يشير إليه كنتائج جمالية لهذا التقسيم فهو يستخدم مسرحية ماكراث **أغنام الشيفيوت** ومسرحية هير **الكثرة** . وما هو أهم فى تحليل بيكوك اعترافه بالاختلافات بين السياقات والجماهير والتى بسببها كتبت هذه المسرحيات . وهو يشرح :

فى نيتى التفحص ... بأى طريقة وبأى درجة نجاح يعكس شكل كل مسرحية موقف وأهداف كاتبها السياسى وكيف يؤثر الاعتراف

الجمالى للكاتب الدرامى بالتوقعات المسرحية للجماهير فى ذلك الشكل ، وأيضًا الاسهامات والحدود التى وفرها المناخ الذى صنعت من أجله .(١٩٨٤: ١٧) .

إن قضية الشكل ، وعلاقتها بسياسته الماركسية هى فى مكان القلب ، عمليًا ونظريًا . إن العلاقة بين وجهات نظره السياسية ومنهاجه نحو المسرح لا سبيل إلى الخلاص منها إذا عرفنا الصراع الطبقى وأهمية الطبقة العاملة فى وضع نهاية له ، وإذا كان لابد أن يلعب المسرح دورًا فى تقوية الطبقة العاملة فلابد أن يخلق ويقدم بطريقة مفيدة لذلك الجمهور . ويعتقد ماكرات أن الخطأ الذى يتكرر كثيرًا هو افتراض أن التوقعات والقيم المسرحية لطبقة واحدة (الطبقة المتوسطة) هى نفسها التى توجد فى طبقة أخرى (الطبقة العاملة) ، والمشكلة الأخرى هى افتراض "أنه لكى نغير معنى أو تعريف طبقة المسرح ، فإن كل ما تحتاجه هو تغيير مضمون بعض ما يحدث على خشبة المسرح" (١٩٨٤ : ٧). ويشير ماكرات إلى بريخت ودراما "غوص المطبخ" فى رويال كورت كأمثلة على هذه الأخطاء . وهو يعترف بعمل بريخت كمعاكس ، ولكن داخل المسرح البرجوازى لبرلين، هكذا مفسرًا العداوة الأساسية لمسرح الملاحم نحو جمهوره ، وهو يميز هذا "الانعطاف الشديد للمسرح البرجوازى" (بريخت وبسكاتور) عن "خلق المسرح القائم على الطبقة العاملة" (١٩٨٤: ٤٣ – ٤٤) . وهو يرى أيضًا العمل المنجز فى رويال كورت بين ١٩٥٦ و ١٩٧٠ "كتعبير ليس عن طبقة عاملة جديدة ، ولكن عن طبقة متوسطة قديمة تحاول تجديد نفسها" (١٩٨٤ : ١٨) .

إن هذا النقد يأتى من منهاج ماكرات الخاص نحو لغة خشبة المسرح بكونها قاصرة على طبقة من الناحية الثقافية . ويعترض على فكرة أن المضمون يحدد الشكل وأن هذا الشكل ، فى حد ذاته ليس له معنى ، وبدلاً من ذلك ، يزعم أن عناصر الشكل تأخذ بشكل واضح جدًا كعلامات على مضمون الطبقة ، أما عن استبعاد أشخاص معينين أو الاحتواء فى الشعائر الكلية للحدث" (١٩٨٤: ١٩). إن محاولاته لتفسير وتطبيق ما يتعرف عليه كفوارق بين أشكال التسلية عند الطبقة المتوسطة والطبقة العاملة تشكل أكثر الجوانب ثورية وجدلية فى عمله .

وفى عملية التعرف على ملامح الأشكال المختلفة للمسرح أو التسلية المتعلقة بالطبقة ، يتحدى ماكرات المفهوم التقليدى فى "الكونية" كما يتصل بالمعنى . ويدافع بقوله أن القيم الاجتماعية والسياسية للمسرحيات ومعنى المسرح ليست واحدة لكل الجماهير وأنها تختلف طبقًا لعدة عوامل من أهمها الطبقة . ويرفض ماكرات سلسلة الافتراضات التى يعتقد أنها مواقف سارية نحو المسرح : وهى

١- إن الفن عالمى وقادر على توصيل نفس المعنى للجميع ،

٢- إنه كلما كان أكثر :عالمية" كلما كان أفضل ،

٣- إن جمهور المسرح هو شخص الطبقة المتوسطة الأبيض المثالى وأن أذواق وقيم هذا الشخص هى التى يجب أن تسيطر على المسرح ،

٤- وإنه لذلك ، فإن جمهورًا بلا مثل هذا الشخص هو جمهور فى المرتبة السفلى،

٥- والتى يطلق عليها "القيم التقليدية" للأدب الإنجليزى هى الآن أى شىء آخر غير التعبير الثقافى غير المباشر للسيطرة على كل بريطانيا من قبل الطبقة الحاكمة فى الشرق الجنوبى لإنجلترا. (١٩٨٤: ٤)

وكما تشير القائمة ، فإن ماكراث يرفض الإمكانية والقيمة المنسوبتان بشكل تقليدى عالمية كملامح لثقافة الطبقة المتوسطة .

إن موضوع القيمة هو موضوع هام . ولا يقترح ماكراث فقط أن الجماهير المختلفة لها قيم وتوقعات مختلفة ولكنها أيضًا تعامل بطريقة متساوية فيما يتعلق بالأهمية . ولقد بذل ماكراث جهدًا كبيرًا فى كتابته وفى عمله المسرحى محاولاً توضيح أن أشكال التسلية والأشكال الشعبية عند الطبقة العاملة ليست متدنية وأن مثل هذه الجماهير ليست "محافظة على القديم" .

وما يهم أيضًا فى منهاج ماكراث وتحدى الاتجاهات التقليدية فى النقد ، هو التأكيد على المسرح كحدث اجتماعى معقد .

ليس فقط النص ، الإخراج المسرحى ، والإضاءة والعروض المسرحية وموسيقى التمثيل والمؤثرات والوضع على خشبة المسرح كلها لابد أن تأخذ فى الحسبان من أجل الوصول إلى وصف لأحداث خشبة المسرح ، ولكن أيضًا طبيعة الجمهور والطبيعة الاجتماعية والجغرافية والمادية لمسرح الأحداث وأسعار التذاكر وتوفرها وطبيعة ووضع الإعلان السابق وأين أقرب حانة والملاقة

بين كل هذه الاعتبارات نفسها مع كل ما يحدث على خشبة المسرح.(١٩٨٤ :٥) .

وبينما قد يكون نص المسرحية ملائمًا للأهداف الأكاديمية ، فهو يدافع بقوله إن "**عمل خلق المسرح**" ليس له علاقة بصنع الأدب الدرامى : إن الأدب الدرامى هو ما يترك أحيانًا فى الخلف عندما كان المسرح وعندما ولى" (١٩٨٤ : ٦) .

إن التأكيد على المسرح كحدث اجتماعى يضع فى المقدمة أهمية الجمهور فى منهاج ماكراث نحو المسرح الشعبى وأيضًا الدور المعقد للكاتب الذى لابد أن يبدع مع كل هذه العوامل المختلفة فى ذهنه :

إن القبول البسيط بمكان الحدث ، ونوع الدعاية المتاح ، وسعر الدخول وسلوك العاملين فى شباك التذاكر ، كلها مشكلة شخص ما، وليست بحالات الاهتمام الشخصى بالفنانين المبدعين يعنى أنه فى النهاية يفقد الكاتب قدرًا كبيرًا من معنى الحدث اجتماعيًا وسياسيًا . (١٩٨١ : ٦) .

ويوضح ماكراث بعض الاختلافات الهامة بين السياقات التى يتم فيها المسرح/ التسلية من خلال وصف عمل فى ليلة يوم أحد فى رويال كورت عام ١٩٦٠ وأمسية فى نادى للعمال فى كورلتون هاردى عام ١٩٦٣ . ومعللاً كلا الاثنين كأحداث اجتماعية ، فإنه يشير إلى كيفية إدارة حوادث المسرح ، وخلفيات الممثلين الطبقية وأيضًا الجمهور ، وكيف يلبس الناس ، وبالملامح العامة

للمسرحية / التسلية . إن ما يحاول الإمساك به هو بعض خصائص الخبرة عن كل من هذه الأحداث وأخيرًا توضيح درجة اختلافها . ولكن ما هو أكثر أهمية بالنسبة لخلق أو التقييم الناقد للمسرح الشعبى ، فإن ماكرات يوضح ملامح مضمون وأسلوب أنواع التسلية عند الطبقة العاملة وكيف أنها تختلف عن أشكال الطبقة المتوسطة .

ومن المفيد أن نلاحظ أنه إذا كانت مصطلحات المقارنة تبدو غامضة ، فهذا لأن ماكرات لا يحددها بنفسه . ومن إشاراته وأمثلته فإن ما يطلق عليه الطبقة المتوسطة أو مسرح البرجوازية هو فى الأساس ذخيرة مسرحية كلاسيكية مع تأكيد خاص على الدراما الواقعية . ولكن ما يسميه تسلية الطبقة العاملة ربما يكون متنوعًا أكثر . ومع أنه يشير تكرارًا لأندية العمال والكوميديا الجاهزة فإنه يبدو حقيقة يشير إلى مجموعة كاملة من أشكال التسلية الحسية . ومن أجل النقاش فهو يتعامل مع شيئين معقدين جدًا ومختلفين على أنهما متجانسان (وفقًا للتسلية والمسرحيات نفسها والجماهير) وهذا يمكن أن يؤدى إلى بعض الارتباك . ومن المهم أيضًا تذكر أن تركيزه على احتياجات وأذواق هذه الجماهير الطبقية المختلفة ، على أساس أشكالها الخاصة من التسلية .

ويقدم ماكرات لائحة بما يعتقد أنه اختلافات عامة بين احتياجات وأذواق الجماهير البرجوازية وجماهير الطبقة العاملة . والصفات التى يشير إليها تقوم على خبرته العملية الخاصة التى تحصل عليها خلال السبعينيات محاولاً جذب وتسلية جماهير الطبقة العاملة . وهو حريص أيضًا على وصف الفوارق التى

يضعها (١٩٧٩ : ٥١) فعلى سبيل المثال ، يزعم أنه لا يضع فكرة ترفض بالضرورة الأشكال الأخرى من المسرح . وقد أوضح فى مناسبات عديدة موقفه بالنسبة لما يشير إليه كطبقة متوسطة أو أشكال سائدة من الثقافة . وليس مهتمًا إطلاقًا بالتخلص من هذه الأشكال ، وبدلاً من ذلك ، فقد حاول إظهار كيف أنها تمثل أحد تقاليد الواقعية المتوسطة وأن هناك آخريات صالحة بشكل متساوٍ . وليس راضيًا أيضًا عن الإيحاء بأن "قيم الطبقة العاملة هى بحكم طبيعة الحالة نفسها فوق النقد ، لكى تعزز ويصفق لها بطريقة غبية". وهو يدرك ما يشير إليه بالملامح المرعبة العديدة لثقافة الطبقة العاملة وفى مرحلة لاحقة يؤكد على الحاجة لمعالجة بعض عناصر رد الفعل فى هذه الأشكال من التسلية بطريقة ناقدة .

وفى توضيحه الاختلافات العامة بين احتياجات وأذواق هذه الجماهير، يحدد ماكرات تسعة ملامح منفصلة (١٩٨٤ : ٥٤ - ٥٨) . أولها هو **التوجيه** . ويدافع بقوله إن جمهور الطبقة العاملة "يجب أن يعرف بالضبط ما تحاول فعله أو قوله له" بينما جمهور الطبقة المتوسطة "يفضل الإلتواء والتلميح". ومعتمدًا على رد الفعل نحو العروض من الجماهير المختلفة يقترح ماكرات أن جماهير الطبقة المتوسطة يشعرون أنهم يخبرون ما يجب أن يعتقدوه ودائمًا ما يتهم بالتظاهر فى مسرحياته . ولكنه يزعم أن جماهير الطبقة العاملة ليس لديها رد فعل بتلك الطريقة لأنها لديها تفكيرها الخاص ويحبوا أن يسمعوا رأيك والشيئان الآخران اللذان يناقشهما هما **الكوميديا والموسيقى** وهما يحملان معانى مختلفة . ويزعم ماكرات أن جماهير الطبقة المتوسطة تنظر إلى وحود الضحكة والموسيقى

(باستثناء الأوبرا) كتهديد لجدية المسرحية . ويعتقد أن الكوميديا فى حالة جماهير الطبقة العاملة ، هى أكثر فوضوية ولابد أن تكون أكثر حدة ورؤية ومتصلة أكثر بحياتهم ، بينما الكوميديا البرجوازية تتعلق "بالأخلاقيات أكثر أو التفكير وتميل للافتراض بأن هناك وسيلة صحيحة لفعل الأشياء وأن هذه هى طريقة المسافر واسع العقل أو الأبيض المطعم جيدًا ، إلخ . ولا يبسط ماكرات فقط الأمور أكثر من اللازم ولكن الفوارق الفعلية هنا ليست واضحة تمامًا ، وهو يزعم من ناحية أنه بالنسبة للكوميديا ، بأن جماهير الطبقة العاملة أكثر تعقيدًا، ومع ذلك فهو يعترف بأن "طبيعة كوميديا الطبقة العاملة من النوع المتميز جنسيًا وعنصريًا وهى حتى مناهضة للطبقة العاملة" .

وفى حالة الموسيقى ، والملمح الرابع ، **العاطفة** ، يعترف ماكرات بأن جماهير الطبقة العاملة أكثر انفتاحًا على هذه العناصر ومتقبلة لوجودها . وهو يشير هنا إلى الموسيقى الشعبية الحسية كجزء من العرض . وبالنسبة لجماهير الطبقة المتوسطة فهو يدافع بقوله إن "المسرحيات الموسيقية الكبيرة هى جيدة فى مكانها" ولكن التعبير عن عاطفة الموقف الأصيل فى الأغنية الشعبية غريب على معظم مرتادى المسرح القومى. ودراسة نجاح وشعبية أسلوب أندرو لويد ويبر فى مسرحياته الموسيقية أو عمل مثل **البؤساء** معتمدين على شباك التذاكر وسجل المبيعات قد يوحى بشىء آخر ، على الرغم من أن مبيعات التذاكر بالنسبة لهذه العروض تتصل بطابعها كأحداث حالة . ومع ذلك فإن الأغنيات والعاطفة تلعب دورًا هامًا فى الأشكال الشعبية من التسلية .

والعنصر الآخر فى تسلية الطبقة العاملة والذى يحدده ماكرات هو **التنوع** ، وهو يشرح قائلاً بأن هذه الجماهير "تبدو أنها قادرة على التحول من مطرب إلى ممثل كوميدى إلى محتال ، إلى فرقة موسيقية إلى كورس ، إلى ساحر إلى لعبة البنجو ، إلى المصارعة ثم العودة مرة أخرى إلى المطرب والممثل الكوميدى وخاتمة رائعة بمنتهى السهولة . وكوسيلة لتوضيح هذا التنوع يشير إلى أشكال مثل قاعة الموسيقى ، مسرح المنوعات ، تسلية الأندية وفن التمثيل الإيمائى وبرنامج مور كامبى ووايز التليفزيونى . ويبين تناقض أشكال المنوعات مع ما يشير إليه النوع السائد الآن فى مسرح الطبقة المتوسطة البريطانى والذى يمكن إرجاعه إلى إبسن من خلال شو وراتيجان وهكذا . ويتميز هذا النوع من المسارح بالدراما المنطوقة التى تنظم فى فصلين أو ثلاثة طويلة ، حيث يغمر الممثلون أنفسهم فى الشخصيات التى يصورونها ويؤدونها على تجهيزات واقعية . ويلاحظ أن "التنوع داخل هذا النوع من المسارح هو مسألة تنوع فى السرعة والشدة أثناء فعل نفس الشىء". ولا ينوى ماكرات أن يصدر أحكام قيم تتعلق بهذه الاختلافات ، وهو فقط يلاحظ أن البرجوازية ليست أقل غرابة فى جوهرها من المسرح الشعبى ، وقد يغفر للمرء بسبب مشاهدة إمكانيات أكثر إبداعًا فى الأخير" ومن الممكن أيضًا ربط سيطرة المنوعات فى قطاع كبير من الفن الشعبى ، مع نوعية الحياة فى الطبقة العاملة – الحياة كنوع من الأفعوانية .

والعنصر السادس الذى يوضحه ماكرات هو تأثير اللحظة بلحظة (وهو نوع من الإشباع الفورى) الذى يبدو أن جماهير الطبقة العاملة تطلبه من القائمين على تسليتها . وهو لا يحدد فعلاً ما يعنيه بالتأثير ، ولكن يدرك نتائج إنجازه أو فشله :

إذا كان عملاً ما ليس على ما يرام بشكل كاف ، فإنهم يعلنون ذلك على الملأ ، وإذا كان مملاً فإنهم يتحدثون فيما بينهم حتى يصبح أقل مللاً أو يغادرون المكان أو يلقون بالأشياء . ويحبون النتائج الواضحة : الضحكات ، الصمت المحترم ، الانتباه للأغنية ، الدموع والتصفيق الشديد. (١٩٨٤ : ٥٧) .

ويعتقد ماكرات أن الجماهير تتوقع العمل الجاد والمهارة ، ومستويات يضعها التليفزيون والراديو والمسجلات . ويعزى ماكرات الاستجابة المختلفة نحو جماهير الطبقة المتوسطة الذين قد تدربوا لكى يجلسوا بلا حراك فى المسرح لفترات طويلة بدون حديث . ويتحملون لحظات درامية عظيمة أو قد لا يقتربوا منها على الإطلاق ، كما تتطلب الحالة . وهو لا يعامل الفرقتين بنفس الشروط هنا ويعطى جماهير الطبقة العاملة الثقة لمعرفة ما يريدونه والتعبير عن عدم الرضا عندما لا يحصلون عليه ، ولكنه يبدو أنه يشير ضمنًا بأن الجماهير البرجوازية سوف تتحمل تقريبًا كل شىء ، بغض النظر عن توقعاتها . وقد لا تكون الجماهير فى المسرح القومى واضحة فى عدم رضاها أو مللها ، ولكن بشكل عام فإن الممثلين على خشبة المسرح يعرفون متى تكون المسرحية ناجحة ومتى لا تكون . وفى حالة تسلية الأندية ، فإن الجماهير لديها خيار المشاهدة أو الانغماس فى أنشطة اجتماعية أخرى . وهناك فرق أساسى بين هذين النوعين من السياقات/ مسارح الحوادث بالنسبة للتمويل وتنظيم الاستجابة . والجماهير فى المسرح القومى موجودة هناك من أجل المسرحية بينما ليس بالضرورة أن يرتاد الناس الأندية من أجل التسلية . ويتصل هذا الاختلاف بعروض مثل **اللعبة هى بوجى** التى طورت من أجل أندية العمال .

والعناصر الثلاثة الأخيرة ، **الفورية والمحلية** بمعنيين مختلفين يرتبطان ببعضها البعض جدًا واعتقد أنهما أقل إثارة للنزاع من بعض العناصر الأخرى التى أوضحها ماكرات . ومعتمدًا على خبرته الخاصة فى تسلية الطبقة العاملة، يقترح فى الموضوع الأقرب إلى حياة الجماهير وتجاربها من المسرحيات فى فرقة شكسبير الملكية تكون جماهير الطبقة المتوسطة ، ويعترف بكم الفن الهارب المتاح، ولكن يزعم أن الكوميديا فى الحياة وتراث الشخصيات القائم مثل بيلى كونولى وكين دود يقوم على حياة وخبرة الجمهور . ويتصل بهذا الاستجابة الجيدة بين جماهير الطبقة العاملة نحو المادة (الشخصيات والأحداث) "بشعور محلى" ، ويناقض هذا بما يراه كاهتمام بالعالمية فى جماهير الطبقة المتوسطة . ولا تقتصر فكرة المحلية على المضمون ، ولكن تمتد أيضًا لمعنى الهوية مع الممثل المسرحى . ومرة أخرى يستخدم نجاح كونولى فى جلاسجو لتوضيح هذا ويدافع بقوله إن أندية العمال فى شمال إنجلترا تعتمد على معنى المحلية هذا والهوية والهوية الثقافية مع الجمهور" . وعلى العكس يوحى بأن جماهير الطبقة المتوسطة لم تكن تهتم عامة بالمكان الذى أتى منه چون چيلجود : "لا يهتمون إذا كان غير محترمًا عندما يكون فى برادفورد ، لأنه شخص عظيم ، وفنان ، ويوجد على كوكب آخر".

ويدرك ماكرات أنه فى هذه القائمة لصفات أشكال الطبقة العاملة فى التسلية ، فإن هناك خطر "التذييل" والذى يفسره بقوله "اجرى خلف أذواق الطبقة العاملة ، والتى خفضها الرأسمالية ومجرد ترجمة رسالة برجوازية إلى هذه اللغة المتدنية" (١٩٨٤ : ٥٩) . ويعتقد أنه لم يسقط فى هذا الفخ لسببين

رئيسين . أولهما . إنه يصر على معالجة هذه الملامح بطريقة ناقدة ، لأنه يدرك تمامًا المخاطر المتضمنة فى كل منها :

> **إن الحديث المباشر يمكن أن يؤدى إلى التبسيط ، فالكوميديا يمكن أن تصبح عنصرية، ومناصرة لجنس معين ، وحتى ضد الطبقة العاملة ، والموسيقى يمكن أن تصبح فارغة ، والعاطفة يمكن أن تصبح متلاعبة وتجعل الحكم مبهمًا ، والتنوع يمكن أن يؤدى إلى تفكك المعنى ، والتأثير من أجل التأثير يمكن أن يؤدى إلى التفاهة ، والفورية والمحلية يمكن أن يغلقا العقل عن بقية العالم ، ويقودا إلى الشوفانية ، والإحساس بالهوية مع الممثل المسرحى يمكن أن يؤدى إلى الاشمئزاز، وعروض مسرحية متملقة ليس فيها كرامة ولا وجهة نظر . (١٩٨٤ : ٥٩ - ٦٠).**

وثانيًا : فهو يقترح أن هذه الملامح فيها إمكانيات من أجل "نوع جديد من المسرح القادر على التعبير عن ثراء وتعقيد الطبقة العاملة اليوم وليس فقط حياة الطبقة العاملة"وفى محاولته للخروج بنظرية عن إنتاج المسرح الاشتراكى ، يأخذ ماكرات فى الاعتبار مشكلة المضمون وأيضًا مشكلة الشكل . ويتساءل ما هى مقاييس التعقيد الفكرى وتهذيب الإحساس التى يقابلها المؤلف عند الكتابة لجمهور فى أحد أندية العمال فى كورلتون كامب هاردى ؟" (١٩٨٤ : ٨١) . ويأخذ فى الاعتبار كلاً من نوعية ومدى الموضوعات التى يمكن أن يدور حولها مسرح جماهير الطبقة العاملة .

وفيما يتعلق بالموضوع ، يرى ماكراث إنه يمكن أن يدور حول أى شىء، ولكن ما يهم هو كيف يمكن معالجته :

طالما أن المواقف تتصل بالخارج بأنماط يمكن فهمها وتراكيب المجتمع ، والحقائق التاريخية التى يمكن أن تتصل برؤية الجماهير للواقع وتجعلهم يشتبكون معه ، طالما يتم التفكير فى وجهة النظر وليس فقط تلقيها ، وتقوم القصة على تفحص قوى للتجربة ، وليس على القصص الملائمة للطبقة الحاكمة ووسائلها الإعلامية. (١٩٨٤: ٩٠) .

ومن بين الأنواع العامة من الموضوعات التى يعتقد أنها تروق للجماهير الشعبية هناك تاريخ الطبقة العاملة (صراعاتها، انتصاراتها ، إلخ) ومجالات الحياة المعاصرة ، خاصة الموضوعات المؤثرة فيها اجتماعيًا واقتصاديًا .

ويسقط ماكراث من الاعتبار فكرة أنه يفضل لغة الجمهور وشكل المسرح الذى يصفه (خلق المؤثرات بانفجارات قصيرة وتنوع الأساليب) إن الفرقة محدودة بالنسبة لمدى الموضوعات التى يمكن التعامل معها ، ويجادل بأنه طالما أن الفكرة ليست نظرية تمامًا وبها نقطة اتصال مع الواقع ، فإنها سوف تنجح . ويوضح هذه النقطة :

على سبيل المثال ، فإن التاريخ المعقد لتبرير الصناعة مع دعم الحكومة فى أواخر الستينيات قد لا يبدو واعدًا جدًا لابتذال

النكتة. ولكن مع الوقت ، وفى عرض ٧ : ٨٤ إنجلترا ، تسريح العمال ، فإن ممثلاً إيرلنديًا ضخمًا قد أنهى الشرح ، كأرنولد وينستوك ، كيف أن هذه العملية كانت مفيدة للبلد وقد أتينا بالأخبار للجمهور عن كيفية أن العديد من الناس قد سرحوا من العمل وأين للسماح بـ چي إى سى بالاندماج ، وتولى المسئولية والازدهار ، ولم تكن الجماهير تتسلى فقط من خلال المناورات الكوميدية والمهووسة لوينستوك ، ولكنها استوعبت أيضًا كيف أن هذه العملية قد أثرت فى حياتها فيما يتعلق بالوظائف والمنتجات التى يمكنهم شرائها – وشيئًا ما عن كيفية نشأة البطالة الهيكلية بواسطة الحلول الرأسمالية لمشكلات الطبقة العاملة . ولذا فإنه عندما اقتربت الكاميرا من فرد واحد كان قد تم تسريحه ، وهو يشعر بالضيق فى المغسلة ، ويتمشى فى الحديقة ، فإن هذا الفرد كان يرى كجزء فى العملية الاجتماعية الأساسية للتغيير بإرادة سياسية وصناعية وتكنولوجية وليس مجرد مقاتل تعيس الحظ ومسكين كما يقدم فى دراما برجوازية عاطفية . وقد استوعب الجمهور أساسيات الأفكار التاريخية والنظرية المتصلة بموقفه ومن المحتمل مواقف الجمهور. (١٩٨٤ : ٩٦) .

وبالإضافة إلى ربط حياة الجمهور بإطارات العمل التاريخية والسياسية الأكبر ، يعتقد ماكرات أن "قدرًا كبيرًا من المسرح لابد أن "يدور حول" النقد الاشتراكى للجمهور" (١٩٨٤ : ٩٧) من أجل مخاطبة الجوانب التفاعلية لحياة

الطبقة العاملة مثل ظاهرة الجنس والعنصرية وشرب الكحول وإساءة معاملة الأطفال . ومن أجل معالجة أنواع الموضوعات هذه ، فإن ماكرات يؤكد على أهمية "العلاقة الناقدة المتشككة مع الجمهور ، القائمة على الثقة والتطابق الثقافى والتضامن السياسى" (١٩٨٤ : ٩٩) .

ودائمًا ما يكون الجمهور موجودًا ، ضمنيًا أو صراحة ، فى عمل ماكرات - وفى النظرية والمسرحيات أيضًا. ويعتبر الجمهور هو العامل الحاسم فى اختيار الشكل وموضوع المسرحيات ومسارح الحوادث وما يطلق عليه ماكرات "المبادىء الموحدة" للفرقة نفسها . ولهذا السبب فهو يعتقد

ان الكاتب (أو المخرج، الممثل أو الفنى) الذى يأتى إلى المسرح لابد أن يختار بين العمل فى المسرح البرجوازى مع قيم برجوازية من أجل جماهير الطبقة المتوسطة - وأضيف العوامل التجريبية للمسرح القومى وفرقة شكسبير الملكية - والعمل فى المسرح الشعبى مع قيم اشتراكية من أجل جماهير الطبقة العاملة . (١٩٨٤: ٩٥) .

ويوضح أهمية الجمهور فى عمل ٧ : ٨٤ (اسكتلندا) :

إن المبادىء الموحدة للفرقة كان عليها ، من بين أشياء أخرى ، أن تفى بوعدها للجمهور بالرجوع مرة أخرى بعد الأخرى ، وبالعمل الجاد للاحتفاظ بأعلى المستويات الممكنة من التسلية والخيال ، فى

الكتابة والعرض المسرحى ، بتطوير اتصالاتنا الشخصية مع الجمهور ، مستمعة إلى تعليقاته ومتعلمة منه ، بتوسيع عملنا التاريخى والسياسى فى مجالات كانت هامة وبيان علاقتها مع حياة الجمهور . (١٩٨٤ : ٧٧) .

إن هذا الاتجاه بالنسبة للفرقة المتجولة من أجل استهداف أو البحث عن جمهورها ، ولكى تبدع واضعة أمام عيناها ذلك الجمهور ، ولكى تطور حوارًا مستمرًا مع ذلك الجمهور هو خطوة هامة بعيدًا عن الطريقة التى بها تختار المسارح السائدة وتسوق مواسمها . ويعتبر نوع العلاقة بين الفرقة المسرحية وجمهورها والتى يرسمها ماكرات مهمة فى وظيفة المسرح السياسية .

وبعد أن كتب عن عمله مع ٧ : ٨٤ فى الثمانينيات ، فإن موقف ماكرات بالنسبة للعديد من هذه الموضوعات قد تغير قليلاً . وفى اقتراحه الأخير كمدير فنى لـ ٧ : ٨٤ ، خطة عمل مدتها ثلاث سنوات من أجل الاعتماد المالى ، فإن أهداف عمل ٧ : ٨٤ لم تتغير :

تظل سياسة ٧ : ٨٤ طويلة المدى كما كانت دائمًا : تأخذ التسلية المسرحية فى أفضل نوعياتها إلى جمهور لا يرتاد المسرح بشكل تقليدى – الطبقات العاملة، العاطلين ، والمحرومين من حقهم الشرعى ، حيث تكون قريبة منهم ، عادة حيث يذهبون من أجل البحث عن تسلية فى المساء ، ولتجذبهم إلى علاقة ديناميكية مع المسرح من خلال إيجاده متعلقًا بحياتهم ، واهتماماتهم وتاريخهم

وتطلعاتهم ، ويسرد القصة بطرق مألوفة ثقافيًا لهذه الجماهير .
(١٩٩٠ : ١١٢) .

وبينما لم يعد يرى "الثورة" قريبة ، يستمر فى التعبير عن قدر كبير من الإيمان فى الحاجة إلى أدوار المسرح البديل . وبعد عشرين عام تقريبًا من العمل فى خلق مسرح سياسى شعبى ، فإن تفاؤل ماكرات لا يبدو أنه قد تضاءل. وكما يشير مازال هناك العديد من الفرق تعمل فى المملكة المتحدة وحول العالم تخلق مسرحًا ذا أهداف مشابهة .

لقد قدمت تحليلاً كاشفًا لنظريات ماكرات ولكن هناك مشاكل مع صياغاته . أكثرها خطورة يتعلق بالتعبيرات الأساسية التى يعرف فيها الجمهور . ويستخدم "الطبقة العاملة والطبقة المتوسطة" أو "البرجوازية؛ كعناوين للفرق / الجماهير المتجانسة – كل الأصناف التى أصبحت معقدة بشكل متزايد من خلال تغيير التركيبات الاقتصادية والاجتماعية . ولاشك أن ماكرات يدرك تعقيد المصطلحات نفسها وخطورة محاولة وصف تكوين الجمهور (كان يصر دائمًا أنهم لم يتفحصوا أفراد الجمهور" ومستندات الطبقة عند الباب !) .

وبينما يتضح أنه يضع جنبًا إلى جنب المجموعتين الطبقتين من أجل الجدال وحتى لو أنه يستطيع أن يفترض بأمان الخلفيات العامة للجمهور فى أحد أندية العمال ، تبقى مشكلة أنه لا يحدد أبدًا أو يوضح مفهومه عن "الطبقة العاملة" . ويعتبر هذا ذو أهمية خاصة فى حالة عمل ٧ : ٨٤ لأنهم كانوا دائمًا يميزون ، فى المسرحيات التى كانوا يتجولون بها بين الجماهير فى الأراضى الجبلية

والجزر، وتلك التى فى مناطق اسكتلندا الصناعية . وقد اختار ماكرات أشكالاً محددة وموضوعًا فى عروضه الجبلية ، وتعلم من خلال التجربة وأن هذه لم تكن مع تلك التى كانت تدور حول المدنية . وتتضمن هذه الاختلافات فهمًا كبيرًا للفوارق بين الجماهير الصناعية والجبلية عند مستوى الممارسة ولكن هذا ليس دائمًا واضحًا فى اللغة التى يستخدمها . وسوف تصبح الاختلافات بين أشكال وموضوع العروض الجبلية والمدنية أكثر وضوحًا فى الفصل التالى حيث أتفحص أمثلة معينة .

وفى التركيز على السياسة التى تدل على أهداف وشكل عمل ماكرات ، فإن هذه النظرة لم تكن عادلة مع اهتمامه بالتسلية والمقدرة على التسلية وفى القيام بهذا ، قد يكون شتت التأكيد على السياسة عكس التسلية فى العروض نفسها . ويعد ماكرات "بأمسية رائعة فى الخارج". وعلى هذا الأساس يدافع بعض المعلقين عن مسرحيات ماكرات ضد الهجوم بأنها سياسة أكثر من اللازم أو غير رفيعة . ويجادل أفجاس ماكلود وهو يكتب عن مسرحية **اللعبة هى بوچى** :

> **لو أن مسرحيات ماكرات كانت تعنى ببساطة تدريبات فى العمل السياسى ، لكان من السهل كتابة مسرحية عن حياة وزمان ماكلين ... وعندما شاهدت أغنام الشيڤيوت لأول مرة سمعت العديد من سيدات ادنبرة الكبار فى السن يتحدثن عن التسلية / التعليقات مثل "ألم يكن ذلك مسليًا ، فالسيدة ماكدونالد تزخر بـ... وماكرات مسلى ، وأولاً وقبل أى شىء إذا كان هذا يبدو تعليقًا تافهًا، عندئذ**

انظر كيف أن العديد من الناس يبنون انتقادهم لماكرات على حقيقة أن مسرحياته تجذب الرأسماليين وأيضًا الماركسيين" (١٩٧٦ : ١٤).

وهذه نقطة هامة يتجاهلها ماكرات فى مناقشاته المنتظمة . إن نفس العناصر التى يُعتقد أنها تجعل المسرحيات تروق لجماهير الطبقة العاملة ، تجعلها أيضًا مسلية بالنسبة لأنماط أخرى من الجماهير . ولكن فى محاولة فهم أو تقييم عمل هذه المسرحيات ، فمن المهم التمييز بين قراءتها ومشاهدتها وأيضًا الأخذ فى الاعتبار السياقات المحددة التى عرضت فيها .

٥- من النظرية إلى الممارسة : المسرحيات

لا يمكن أبدًا للمسرح أن يكون سببًا فى إحداث التغيير الاجتماعى. يمكن للمسرح أن يعبرّ عن الضغوط نحو التغيير ، ان يساعد الناس فى الاحتفال بقوتهم وربما يبنى ثقتهم بالنفس . ويمكن له أن يكون رمزًا عامًا لأحداث داخلية أو خارجية وأحيانًا مذكرًا ومعبرًا عن وجهة نظر . وفوق كل ذلك يمكن أن يكون الوسيلة التى يستطيع بها أن يجد الناس صوتهم، وتضامنهم وإرادتهم الجامعة . ولو اننا انجزنا أى من هذه، فهذا يكفى . (ماكرات ١٩٨١) .

وأحب أن أتفحص مجموعة مختارة من المسرحيات المكتوبة لماكرات مع ٧ : ٨٤ (اسكتلندا) ولها . وسوف يركز تحليل المسرحيات على الشكل والموضوع وأساليب الأداء التى تميز الأعمال من أجل رؤية كيفية عمل النظريات فى الممارسة . وحينما يكون ذلك ممكنًا سوف آخذ فى الاعتبار تعليلات استجابة الجمهور وأيضًا مراجعات عروض محددة . وليس غريبًا العثور على فجوة بين الاثنين . وأهتم أيضًا باستخدام المسرحيات للإشارة إلى التغيرات والتطورات فى الأسلوب والموضوع اللذين أناقشهما بالنسبة لتطور الفرقة وتاريخ تمويلها ، خاصة الاختلافات بين العمل السياسى الواضح المكتوب بالنسبة للفرقة فى السبعينيات والمسرحيات الأقل إثارة للجدل المنتجة فى الثمانينيات .

وقبل الاستدارة إلى عمل الفرقة الأول ، فمن المهم التأكيد على أنه بينما شكّل وصاغ ماكرات منهاجه نحو المسرح السياسى بطرق لم يستخدمها الممارسون

الآخرون ، فقد استغل أساليب بعيدًا عن التجديد . وبالتأكيد يمكن القول بأنه استفاد جدًا من التسلية الشعبية أكثر من معظم الكّاب ولكن التراث الذى أخذ منه كان له جذورًا فى الثقافة البريطانية . ومع خبرته العملية فى السينما وأشكال المسرح الموسيقية (مسرحيات ليفربول)، يتضح أن التراث البريطاني فى المنوعات والتسلية الكوميدية (بأشكالها الحية والإذاعية والتليفزيونية) قد مارس نفوذًا هامًا وأصاغ فهمه للأشكال الشعبية وكيف تعمل . وكان أيضًا جزءً من جيل من رواد المسرح / الصناع والذين كان مفهومهم عن شكل وظيفة المسرح يتغير بواسطة جون ليتلوود والتجارب الشكلية لكتّاب مثل جون أردين . وما ميز عمل ماكرات ككاتب وأعمال ٧ : ٨٤ فى سياق المسرح السياسى الشعبى كان قدرتهم على الاستخدام المبدع والفعال لهذا التراث الضخم جدًا .

نجاح فجائى : أغنام الشيفيوت

تشكل مسرحية **أغنام الشيفيوت ، المهر والأسود ، البترول الأسود** نقطة بداية واضحة لمناقشة المسرحيات لأنها كانت أول عمل لفرقة ٧ : ٨٤ (اسكتلندا) ، ولكنها كانت أيضًا علامة بارزة فى المسرح السياسى الشعبى في هذه الفترة . وكانت المسرحية أكثر أعمال ٧ : ٨٤ نجاحًا ومازالت أشهرها بسبب تأثير الجولات الأصلية ، وتحويلها إلي فيلم أنتجته هيئة الإذاعة البريطانية تحت اسم: **مسرحية اليوم** والنص الذى نشره ميثوين . ولو كان هناك إتفاقًا جماعيًا إيجابيًا فى الرأى بين الجماهير والممارسين والنقاد والأكاديميين بخصوص عمل ماكرات وفرقة ٧ : ٨٤ (اسكتلندا) ، فلاشك أن الإجماع سيكون على هذه المسرحية. وقد

وضعت **أغنام الشيفيوت** أساس ٧ : ٨٤ كفرقة مسرحية جديرة بالاهتمام فى اسكتلندا وقد أرست جولات العرض الأولى سابقة للانتقال بالمسرح إلى أجزاء بعيدة فى البلاد . وقد كانت محاولة شجاعة لإيجاد لغة مسرحية جديدة للتحدث إلى الجماهير الجديدة – وقد نجحت .

لقد عللت عوامل عديدة نجاح **أغنام الشيفيوت** ويقدم العرض مثالاً هامًا على الحاجة للأخذ في الاعتبار جزءً من المسرح فى سياقه التاريخى والاجتماعى والاقتصادى والسياسى والثقافى . أولاً وعلى الرغم من أن كتابة النص الفعلى للمسرحية قد تمت فى وقت قصير ، فإن الفكرة الأولية للقيام بمسرحية عن التراخيص قد تطورت عبر عشر سنوات تقريبًا . ولقد قضى ماكرات وقتًا طويلاً فى المرتفعات الجبلية وكما يذكر فى مقدمة **أغنام الشيفيوت** فحتى قبل ١٩٦١ لم يكن ماكرات واعيًا بالتراخيص . وقد تجمعت المعلومات من القصص المحلية والتحليلات المنشورة تدريجيًا ولكن ماكرات يزعم : "بالنسبة لى وفى ذلك الوقت كان الأمر مصدرًا للدهشة التى يعرف عنها القليل فى الخارج ، وحتى فى داخل اسكتلندا . وبالنسبة للناس هناك ، فقد كانت ومازالت ذكرى متأججة لا تنسى أبدًا ولا تغفر أبدًا ، (١٩٨١) . وهذا الاهتمام بتاريخ الإقليم قد عمل كأساس للخروج الاسكتلندى من ٧ : ٨٤ (إنجلترا) – چون ماكرات ، اليزابيث ماكلينان ، دافيد ماكلينان وفري لين قد انطلقوا للعمل فى مسرحية عن الأراضى الجبلية "من وقت التراخيص حتي يومنا هذا" وأنهم استطاعوا التجوال "حول قاعات القرية وقاعات الرقص ومراكز المجتمع والمدارس فى الشمال" (١٩٨١). وأعتقد أن مدى موضوع المسرحية والالتزام به هو شىء مهم لفهم تأثير المنتج النهائى .

وكما وصفت فى السابق ، فإنه بالنسبة طرق العمل فى الفرقة ، فإن ماكرات كان لديه تخطيطًا عامًا بالنسبة للمسرحية ، ولكن بحث وتطوير مشاهد محددة قد تم التعهد بهما على أساس جماعى ، فكل عضو مسئول عن مجال معين من البحث وجزء من المسرحية . وكما يلاحظ ماكرات ، كان من الممكن العمل فى أجزاء محددة بسبب شكل المسرحية ، شكل محبوب من التسلية فى الأراضى الجبلية . وتصف ماكلينان كيف أنهم عدلوا الشكل الموجود :

> **هذه الأيام يشير الأكاديميون والنقاد بثقة إلى "مسرحية السديلة" كما لو أن الناس كانوا يكتبونها لسنوات . ولكنها كانت شكلاً جديدًا . وعلى البوستر أطلقنا عليها "مسرحية السديلة مع مشاهد وأغنيات وموسيقى تاريخ الأراضى الجبلية من التراخيص إلى إضراب البترول" ... وفى إعلانات الصحف أطلقنا عليها "تسلية السديلة مع رقص يمكن تتبعه" . ولكن الناس فى القري كانوا يصفونها بالحفلة الموسيقية والتى هي التعبير المعتاد لأى تسلية . (١٩٩٠: ٥٤) .**

وتشير المصطلحات المستخدمة من قبل الفرقة والجماهير إلى الابتعاد عن فكرة "المسرحية" بالمعنى التقليدى . وتعتبر السديلة حدث اجتماعى يجمع بين رواية القصة ، والطرب والرقص ولكنها أيضًا تتصل بالمصطلحات الثقافية والسياسية : "فى الماضى فإن هذه التجمعات كان لديها أيضًا جانبها السياسى ، خاصة فى وقت عصابات الأراضى ، وقصص تاريخ الأراضى الجبلية والاضطهاد قد تم تناقلها ... وكانت أيضًا إحدى وسائل المحافظة على الاتصال بثقافة

الجيلك - اللغة والأدب والأغنيات والسلوكيات (١٩٨١) . وكان الشكل مثاليًا بالنسبة لأهدافهم ووفر وسيلة للتطرق إلى تراث طويل من روايات القصص . وبينما ينظر البعض إلى الأشكال الشعبية مثل السديلة على أنها أكثر قليلاً من كونها جذابة ، فمن المهم التقليل من دورها فى التأكيد على الهوية الإقليمية والجماهير المنغمسة . وكما يلاحظ ماكرات أن الشكل هو جزء من المضمون . فإذا اخترت الكتابة على شكل السديلة، فإن هذا هو ما تعنيه ، بمعنى أنه يتصل مباشرة بالمعنى عندك" (١٩٧٥ : ٥٤) . ومعللاً أسباب نجاح **أغنام الشيڤيوت** ، يؤكد بيكوك على الطبيعة "الجماعية" للحفلات الشعبية الاسكتلندية "شكل حى وعرقى جدًا من التسلية والتى كان باستطاعتها تخطى الحواجز الطبقية والتى كانت لا تزال تلعب دورًا هامًا فى حياة المجتمعات الاسكتلندية المنعزلة جغرافيًا" (١٩٨٤ :١٩) .

إن ألفة وشعبية الحفلات الشعبية الغنائية الاسكتلندية كشكل فنى قد نجح مع الاهتمام العام بموضوع المسرحية وسرعته والذى يقتفى أثر "العملية المتوحشة للرأسمالية" على الأراضى الجبلية من وقت التراخيص فى ١٧٤٥ ، عند طرد الناس من الأرض من أجل إيجاد مساحة للأغنام حتى الاستيلاء على بترول بحر الشمال من قبل متعددى القوميات . وتستمر التراخيص فى كونها جزءً من الذاكرة الحسية لأناس الجبل. ويقترح دافيد كامبل ودوجلاس جيفورد أن الاستجابة الكبيرة لمسرحية **أغنام الشيڤيوت** لم تكن مفاجأة إذا عرفنا أننا لسنا بحاجة لكى نغوص فى أعماق الأراضى الجبلية الغربية والجزر من أجل الكشف عن الذاكرة المريرة لأناس طُردوا من الأراضى وأصبحوا مشردين وتوارث المعرفة لحرمان ومعاناة العائلات" (١٩٧٦ :٢) . ومن خلال ربط استغلال الماضى مع

استغلال الحاضر ، كان للمسرحية تأثيرًا فوريًا على هؤلاء الذين تأثروا بأسعار المساكن المتضخمة وفرص العمل المتضائلة بسبب المضاربة فى الأراضي والتحكم الخارجي فى صناعة البترول . وقد كان لمسرحية أغنام الشيفيوت ، بطرق عديدة ، جمهورًا مستقبلاً وجاهزًا ومن وجهة نظر بيكوك، فإن هذا قد وفر للفرقة ميزة حقيقية : "إن العقبة الرئيسة التى كانت تواجه الفرق المسرحية السياسية الأخرى فى بريطانيا ، بالتحديد غياب أى هوية سياسية أو ثقافية شيوعية ذات مغزى بين الجماهير ، كان لهذا يتم التغلب عليها بدرجة كبيرة منذ البداية" (١٩٨٤ :٢٠) . ولكن لا يعني هذا التقليل من إنجازات ٧ : ٨٤ ، فقد كانت فى ذلك الوقت حالة استثنائية فى السعى وراء هذه المادة فى سياق اسكتلندى . وفى مراجعته للمسرح الاسكتلندى بين ١٩٥٠ و١٩٨٠ فإن راندول ستيفنسون يجادل بأن "هذا الالتزام نحو الموضوعات المعاصرة مع الشعبية العريضة للرغبة فى فحصها ، قد سمح لفرقة ٧ : ٨٤ بأن تصل لقلب الحياة الاسكتلندية واهتماماتها بطريقة لم تُشاهد على خشبة المسرح منذ توقف نشاط إتحاد جلاسجو فى بداية الخمسينيات" (١٩٨٧ : ٣٦٢).

لقد كانت مناسبة العرض الأول لمسرحية **أغنام الشيفيوت** إشارة إلى المناخ المرحب بالمادة ونوعية الاستجابة التى كان يمكن أن تتوقعها الفرقة فى جولاتها . وكما يتذكر ماكرات فإن أول عرض مجدول لها كان فى مؤتمر (عنوانه أى نوع من اسكتلندا) والذى كان يضم "سياسيين ورجال اتحاد وكتّاب وباحثين اجتماعيين وأكاديميين وأناس عاديين" وكان يدور حول موضوعات تتعلق بتوجيه مستقبل اسكتلندا . وبسبب ضيق الوقت ، قدمت المسرحية "كعمل يجرى إعداده" على شكل قراءة . ويصف ماكرات قيمة هذا الحدث : "فى النهاية نهض الجمهور

على قدميه وهتف ثم أفاض بالنصيحة وتصحيح الأخطاء والدعم واقتراحات ذات قيمة عملية كبيرة وحقائق وأرقام وكتب ومصادر وفوق كل ذلك الحماس" (١٩٨١). وقد كان الكشف عاملاً ساعد فى الإعلان عن العرض كما كانت موافقة ومدخلات أعضاء المؤتمر مشجعة . ولكن مازالت **أغنام الشيڤيوت** عليها أن تبرهن على نفسها مع جماهير فى قاعات القرية .

إن تحليل الجولة الأولى يوحى بأنه ، وبينما كانت العروض الأولى فى آباردين وسترلينج وأنفرنيس وروزماركى قد تلقت استجابات حماسية ، فقد اعتبروا كينلوشبيرڤى كبداية للجولات الجبلية الفعلية . وقد طمأنهم رد فعل الجمهور هناك بأهمية ونوعية المشروع :

> **لم تكن هناك نظرات غامضة - فكل فرد كان يعرف ما كان يدور . وتلك الليلة فى كينلو شبيرفى ، ٢٥٠ ميلاً شمال جلاسجو ، فى تلك المنطقة التى أطلق عليها متخلفة ، علمنا الناس كيف يجب أن يكون المسرح . وكان هذا هو الدرس الذى تعلمناه مرات ومرات ، فى خمسين أو ستين قاعة فى كل أنحاء الشمال من ستوونوواى ولوشا مدى فى أوتر هيبرايدز إلى أباردين فى الشرق إلى أورفير فى أوركينز . (١٩٨١)**

إن توقيت الموضوع واستخدام السديلة التقليدية قد يعلل سبب نجاح العمل بالتعبير العام ، ولكن التفحص الدقيق للمسرحية (كما يوجد فى النصوص

المنشورة) يكشف عن وسائل محددة بواسطتها يجمع بين التسلية والسياسة بطريقة فعالة وقوية .

إن مسرحية **أغنام الشيفيوت** وعمل الفرقة الثانى **اللعبة هى بوچى** تعطيان تحليلاً مفصلاً لأنه بينهما تجسدان ذخيرة من الأساليب المستخدمة بمجموعات ونسب مختلفة فى المسرحيات التالية . وهذا لا يوحى بأن كل المسرحيات هى نفسها . وكل مسرحية تتلاعب بالمتغيرات بوسائل مختلفة فى محاولتها تسلية الجمهور والتواصل معه ، وبعض المسرحيات أكثر نجاحًا من غيرها . والمتغيرات نفسها هى تلك التى أوضحها ماكرات فى مسرحية **أمسية جميلة فى الخارج** قائمة بعناصر أشكال الطبقة العاملة من التسلية : التوجيه ، الكوميديا ، الموسيقى ، العاطفة ، التنوع ، التأثيرات الفورية والمحلية .

أغنام الشيفيوت والمسرح الملحمى

قبل النظر إلى هذه العناصر بالنسبة لديناميكية **أغنام الشيفيوت** ، سوف أوضح إطار العمل الكلى للمسرحية . إن مسرحية **أغنام الشيفيوت** توظف ما أشار إليه ماكرات بالحبكة **المباشرة** على عكس الحبكة **الخيالية** : "إن الحبكة هى تاريخ ، والحبكة هي الأحداث ... باستخدام نوع مختلف من الأسلوب المسرحى – التنوع والموسيقى والتمثيل والغناء – لربط، بطريقة مباشرة تقريبًا، سلسلة أحداث بدون تدخل وسيلة خيالية" (١٩٧٥ : ٥١) . وتتركب المسرحية من فصول ، تقتفى أثر ثلاث فترات رئيسة فى تاريخ الأراضى الجبلية ، والتى هى مترابطة داخل المسرحية من خلال استخدام الشخصيات والمواقف المتصلة بفكرة إبعاد الناس عن الأرض .

وفى مداها التاريخى وفى التحليل الماركسى المكشوف لموضوعها ، ترتبط المسرحية بوضوح بمسرح الملاحم البطولية . وهنا كما فى أى مكان آخر ، يهتم ماكراث بالعوامل التركيبية فى أساس المشاكل التى يواجهها الناس فى المرتفعات الجبلية ويربط حياتهم بإطارات العمل التاريخية والسياسية الأكبر . وتوضح **أغنام الشيفيوت** ليس فقط كيف أن الناس فى إقليم واحد كان يتم استغلالهم بطريقة منتظمة عبر الأجيال ، ولكن أيضًا كيف أن الناس فى أماكن أخرى من العالم عانوا كنتيجة للاستعمار الاقتصادى والسياسى .

وتتقاسم مسرحية **أغنام الشيفيوت** بعض الخصائص لمسرح بريخت البطولى فى الوسائل الفنية والتركيبية ، ولكن ديناميكية المسرحية الداخلية مختلفة تمامًا. وعلى الرغم من منهاجه اللاخيالى نحو التمثيل على خشبة المسرح ، واستخدام الأغنيات والاهتمام بصور خشبة المسرح / والغبارات البصرية ، تتبنى مسرحيات بريخت موقفًا جادًا نحو موضوعها وتعتمد فى الأساس على مشاهد تتكون من حوار - المكون الرئيسى للأشكال الأكثر تقليدية من الدراما التى كان يتفاعل معها . وفى حالة **أغنام الشيفيوت** ، فإن الموضوع جاد وهام ، ولكنه يستكشف بطريقة مسلية ، مستغلاً تنوع الأساليب والتي أحدها الحوار . والمسرحية تتكون من فصول كما يعنى بريخت فى أنها سلسلة من الفصول المرتبطة ولكنها منفصلة، تشجع الجمهور على الحكم أو الخروج باستنتاجات معينة (ويليت ١٩٦٤ : ٢٠١) ، ولكن لا يمكن تقسيم أغنام الشيفيوت إلى مشاهد فردية معنونة بالطريقة التى يمكن بها فعل هذا مع العديد من مسرحيات بريخت . وفى

الحقيقة ليس هناك أى تقسيمات مشهدية أو فصلية على الإطلاق فى **أغنام الشيفيوت** ، ففترات التوقف بين الأجزاء يتم تحقيقها من خلال الموسيقى والحكى وتغييرات الملابس ، إلخ ، وهناك تضمين للهدف أو الموضوع فى كل جزء، ولا يفصحَ عن ذلك . ولكن ما يبدو على أنه يشبه الانسياب التلقائى الذى يتم بناءه بعناية فعلاً من أجل تحقيق تأثيرات خاصة .

وتختلف مسرحيات ماكراث عن مسرحيات بريخت . والفرق بين الوسائل المسلية والجادة نحو الموضوع يتطلب تفاصيلاً . وسوف أدفع بالقول بأن أحد المفاتيح الهامة لنجاح ماكراث ، خاصة فى المسرحيات الأولى مثل **أغنام الشيفيوت واللعبة هى بوچى** ، هو استخدام الكوميديا وبالتحديد الأساليب الكوميدية . وعلى الرغم من تأكيد بريخت على أهمية "المرح" فى المسرح ، فإن إدعاءه بأن "المسرح الذى لا يمكن الضحك فيه هو المسرح الذى تضحك عليه" واحتفاله بالمسرح الشعبى" فى مسرحياته كان نادرًا ما يطبق ما كان يعظ به وفى استخدامه الواسع للكوميديا والأشكال الشعبية ، فإن عمل ماكراث يشبه كثيرًا عمل داريوفو فى إيطاليا . وكما لاحظ فو والذى مسرحياته السياسية تُنتج للطبقة العاملة والجمهور الذى لا يرتاد المسرح :

> **بقدر ما يكون الانشغال بالسخرية والضحك والتهكم والأشياء الغريبة مهتمًا به ، فلابد من القول – سوف أكون كاذبًا إذا قلت غير ذلك – إنه عملى . إننى أعلم هذا الدرس لسنوات – أصل التهكم والثقافة الماركسية وما قبل الماركسية الغربية ... ولاشىء يغوص فى**

العقل والذكاء مثل السخرية ... ونهاية السخرية هى الإنذار الأول الذى يعطى إشارة انتهاء الديمقراطية الحقيقية . (ميتشيل ١٩٨٦:٩) .

وبالنسبة لكتاب مثل ماكرات وفو ، تعتبر الكوميديا وسيلة رئيسة لجذب الجمهور إلى العرض وإنغماسه فى الأداء المسرحى . وسوف أوضح هذا الاتجاه بأمثلة من **أغنام الشيڤيوت** أسفل .

وفيما يتعلق بالعلاقة بين الممثلين المسرحيين والجمهور ، يميز ماكرات بين عمله وعمل بريخت . وما يجده ماكرات غريبًا جدًا فى قائمة بريخت عن الاختلافات بين مسرح الملاحم البطولية والمسرح الدرامى هو ما يراه كعداء نحو الجمهور . والتضمينات هى "المسافة" محل التضامن ، "الموضوعية" اللاعلمية محل الاعتراف الصريح بوجهة النظر العاطفية والإنسانية - والبرود محل الخبرة المشتركة؛ (١٩٨٤ : ٤٠) . وكما تشير ملاحظات ماكرات ، فإن عمله يتعلق بجذب الجمهور إلى الداخل وخلق إحساس بالتضامن بين الممثلين والجمهور وبين أفراد الجمهور نفسه ، والمسافة الموضوعية الحرجة من جانب الجمهور ، وهى أساسية فى فن التمثيل المسرحى عند بريخت ، قد تكون متصلة فى لحظات درامية محددة ، ولكن قوة الدفع الرئيسة فى منهاج بريخت تتناقض مع قوة الدفع الرئسية فى منهاج ماكرات . ولهذه الأسباب ، من الخطأ افتراض وجود مصاهرة بين عملهم لأن مسرحياتهما تتقاسم العديد من الصفات فى مسرح الملاحم البطولية .

اغنام الشيفيوت : المكونات والديناميكيات

إن هذه الفوارق العامة الشكلية والنغمية بين عمل ماكرات وعمل بريخت قد تم توضيحها حتى تشير إلى أن مسرحية مثل **أغنام الشيفيوت** لا تمثل فقط خروجًا عن قواعد الدراما الأدبية أو التى تدور حول الحوار ولكن أيضًا خروجًا عن المسرح البطولي عند بريخت ، وهو شكل يرتبط بمسرح اليسارى . وكما اقترحت من قبل فإن تراث تسلية المنوعات هو نموذج أكثر فائدة فى الاستخدام فى فهم مكونات وديناميكيات أعمال ٧ : ٨٤ الأولى .

وفى الفصل السابق ، أكدت على طبيعة عمل ماكرات التى تدور حول الجمهور . وما استعان به من الأشكال الشعبية كانت نوعًا خاصًا من العلاقة مع الجمهور وهى علاقة غير رسمية وشاملة وتفاعلية . وقد كانت بعيدة عن ما هو جديد ، وكانت فقط "غريبة" على مسرح التأسيس فى أشكالها الطليعية والتجارية . وقد دافع البعض بأنه ليس هناك تراث شعبى يعتمد عليه فى بريطانيا ، مثل تراث فو فى إيطاليا :

> **على الرغم من أن ماكرات بلا شك مخلص فى اهتمامه بجلب المسرح الشعبى إلى العاملين فى اسكتلندا ، إلا أنه ببساطة ليس لديه تراثًا قويًا يستمد منه . وهو نفسه يعترف بأن فو يرجع إلى العصور الوسطى فى الأشكال التى يوظفها ، بينما يضطر الفنان البريطانى للأخذ من التراث الحديث فى البانتومايم وقاعة الموسيقى (واللذين منذ ذلك) الحين قد فقدا الجاذبية الشعبية) .**

وهناك اتجاه من جانب كتاب المسرح السياسيين البريطانيين فى التقدير المبالغ لأهمية وقوة الاتجاهات المسرحية القديمة والتى يشعرون أنه من واجبهم توظيفها فى مخاطبة جمهور الطبقة العاملة مباشرة . (هيرست ١٩٨٩ : ١٧) .

ولايشير هيرست إلى مصدر ملاحظات ماكرات عن فو ، ولكننى أقول بأن ماكرات يعرف تمامًا الروابط بين أشكال القرن العشرين التى يستند إليها والأشكال القديمة جدًا . وعلى أية حال ، فقد شُكل التجمع العام كجناح منفصل عن ٧ : ٨٤ من أجل إنعاش كلاسيكيات المسرح الشعبى ، وقد وصل إلى عصر أرسطوفان - وهو مشروع تعهد به من سنوات سابقة ليتلوود والذى كان مهتمًا بما يمكن أن توضحه الأعمال القديمة أو تساهم به نحو المسرح الشعبى الآن .

ويتماشى موقف هيرست مع استبعاد دافيد إدجار للتراث الثقافى الشعبى فى بريطانيا . ومثل هذه "التقييمات" بها مشاكل لأنها تبسط أكثر من اللازم وجود هذه الأشكال أو صلاتها . فعلى سبيل المثال يصدق القول بأن مسرح المنوعات، كما أنه قد نشأ من قاعة الموسيقى ، قد شهد نهايته كشكل شائع من التسلية الحسية مع أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات (مع أنه لازالت هناك أشكال له) . ولكن من المهم أيضًا إدراك أن قاعة الموسيقى والمنوعات قد وفرا كثيرًا من المادة للأفلام القديمة ، والتليفزيون والراديو ، وأثرا فى وسائل الأعلام هذه ، بالإضافة إلى تسلية الأندية الحسية والكوميديا الجاهزة . ويعتبر مسرح البانتومايم ذو أهمية خاصة فى اسكتلندا ، بسبب شعبيته غير العادية هناك

(ديڤلين ١٩٩١ : ١٢٧) . وهو يستمر فى جذب عائلات كثيرة فى عيد الكريسماس ، وظلت كثير من تقاليده بلا تغيير . ولقد استمرت أنواع التسلية هذه محبوبة بسبب ملامحها الشكلية – الكوميديون الذين يدردشون ، والأغانى الاستهزائية – ولكن أيضًا بسبب المادة الفعلية أو المحتوى . وكان دائمًا يشار إلى أنماط الكوميديا المتنوعة الاسكتلندية ولشمال إنجلترا من خلال الفكاهة المحلية القائمة على الشخصية . ولهذا السبب يؤكد ماكرات على دور **المحلية** فى تسلية الطبقة العاملة ، فيما يتعلق بالشخصيات والأحداث المصورة وأيضًا **الإحساس بهوية** الممثل المسرحى (١٩٨٤ : ٥٨) . ولم يكن ماكرات يعرف هذا التراث فقط ، ولكنه كان قادرًا على الاستغلال الفعال له فى سياق المسرح السياسى .

وتتضمن المكونات الرئيسة للمسرحيات الأغنية ، والمونولوج والمشهد ، والقراءة المباشرة أو الترتيل ، ومن هذه ، يعتبر الاسكيتش / المشهد هو الوحيد الذى يتضمن حوارًا وتفاعلاً بين اثنين أو أكثر من الشخصيات ، – المكون الرئيسى فى كل الدراما الأدبية . وفى مسرحية **أغنام الشيڤيوت** والأعمال الأخرى فى السبعينيات ، فإن الاسكتيش أو المشاهد تشكل تقريبًا ثلث المسرحيات (وغالبًا أقل) . وتتضمن المسرحية مشاهد ساخرة (مأخوذة من التراث المتنوع) ومشاهد جادة (مؤداة بأسلوب ملحمى) . وتؤدى هذه المشاهد وظيفة إيضاحية فى المسرحية ، لكى تبين ، على سبيل المثال ، الطبقة الحاكمة فى المسرحية فى الريف الاسكتلندى أو توضيح الطرق الوحشية لنزع الملكية والمستخدمة مع الذين يسكنون المرتفعات الجبلية .

وهناك عنصر آخر مهم فى تركيب ونغمة **أغنام الشيفيوت** وهو الأغنية . وفى الحقيقة فإن الأغنيات غالبًا ما يفوق عددها المكونات الآخرى فيما يتعلق بالتكرار فى المسرحية . ولكن مثلما توظف المسرحيات أساليبًا كوميدية بدون كونها "كوميدية" ، فهى أيضًا تستفيد جدًا من الموسيقى بدون كونها "مسرحيات موسيقية" بالمعنى التقليدى . ويعتبر الكمان هو الآلة الرئيسة المستخدمة فى المسرحية (قبل أن تتحول الفرقة إلى فرقة راقصة) ويوفر صحبة للأغنيات وأيضًا فترات موسيقية بين الشاهد . ويعتبر الكمان جزءً أساسيًا من التراث الشعبى فى الموسيقى الاسكتلندية وأشكال التسلية مثل السديلة وهو يساهم فى الشعور "المحلى" بالمسرحية .

وتؤدى الأغنيات عدة وظائف محددة داخل المسرحية . فمن الناحية التركيبية، فهى تساعد على ترقيم المسرحية من خلال الوصول بالأجزاء إلى نهاية . والأغنيات التى مثل "معركة حمالة البنطلون" تلعب دورًا روائيًا من خلال إخبار قصص عن أحداث معينة فى شكل أغنية شعبية ، وهو شىء شائع فى السديلة . وهناك أغنيات أخرى تساهم فى الكوميديا وبشكل أكثر تحديدًا السخرية ، وهى غالبًا أغنيات تتصل بالكاركاتير داخل المسرحية ، ولكنها مجهزة لتتوافق مع نغمات معروفة . والأغنيات البديهية من هذا النوع منتشرة فى الكوميديا المتنوعة. ومثال على هذا هو الصناعة العالية التى غُنيت على نغمة "بونى دانتى" لسيلار ولوش . وتكشف الدويتو بطريقة كوميدية النيات الحقيقية ودافع المعاملات التى يحاولون إنجازها مع الناس :

هناك الكثير من المياه الضحلة المملؤة بالسمك فى البحر وجميعها تنتظر الصيد والقلى مع الشى وسوف أشترى الفائض ، وبعد ذلك أبيعه كما ترى بضعف السعر الذى بعتنى به (صفحة ٩) .

ولكن الأغنيات الأخرى مثل الافتتاحية هذه هي جبالى وأغنيات الجيلك فى المسرحية لها وظيفة احتفالية غالبًا ومناخية لأنها تعزز من قيمة التقاليد واللغة، وتشجع على المشاركة من جانب الجمهور . ويدعى ريموند وليامز لقد كان جزءً كبيرًا من العلاقة بين الفرقة والجمهور بأن يتقاسما الأغنيات : فلم يضطر إلى إنتاجها من أجل تعلمها ، فهى بالفعل موجودة كرابطة" (١٩٧٩ : ٢٢٥) . وهذه الرابطة من خلال الموسيقى والأغنية المسموح بها من أجل مستوى خاص من الانغماس من جانب الجمهور والفرقة قد زادت من هذا من خلال استخدام أغنيات معروفة أو أرقام ورقة الأغنية ، والتى أثناءها يمسك الممثلون بورقة كبيرة مع أغنيات عاطفية حتى يستطيع الجمهور الانضمام إليهم . ومن السهل التقليل من شأن تأثير الموسيقى والأغنيات فى العرض المسرحى ، لأن قراءة الأغنيات فى نص المسرحية ليس مثل سماعها ومشاهدتها وهى تعرض - وهذا ينطبق على كلمات الأوبرا أو كلمات أغنية الروك . وغالبًا ما تقدم الفرقة تسجيلاً على الأقل من أغنية أو اثنتين من مسرحياتها من خلال إعادة إنتاج الأغنيات الشعبية في البرامج من أجل الأعمال .

والمنولوج هو مظهر آخر من أغنام الشيفيوت ، وهو يطور ويستخدم بشكل أوسع فى المسرحيات التالية . وبكلمة "منولوج" فإننى أشير إلى نقاط فى

المسرحية عندما يخاطب أحد الممثلين الجمهور ، فى شخصية . والأمثلة على ذلك تتضح فى خطاب هاريت بيتشر ستو عن صديقتها دوقة سوذرلاند ، ولورد سيلكريك وهو يصف مشروعه ، لتسكين المستعمرات الكندية بأناس من المرتفعات الجبلية. غير أن المنولوج هو فقط شكل واحد للخطاب المباشر فى المسرحية ، وهذا هو السبب فى أننى قد استخدمته فى الخطابات المطولة الملقاة "بالشخصية" .

إن استخدام الخطاب المباشر نحو الجمهور يتسع ويتعقد ، ويعتبر مهمًا بالنسبة لعلاقة الممثل / الجمهور . وتضع أساسه إم سى التى تقدم العرض وتتحدث مع الجمهور وتعطى درجة من الاستقرارية للرواية . وكثير من الشخصيات تخبر الجمهور مباشرة عن أفكارهم وخططهم وتشملهم فى العمل . وفى الحقيقة فإن معظم المسرحية ، باستثناء الاسكيتشهات تعرض للجمهور . وهذا يضمن درجة عالية من الانغماس وإحساسًا بالتضامن بين الممثلين والجمهور. وهذا الأسلوب فى العرض يرتبط بجعل الجمهور يشعر بأن المسرحية ليست فقط له ، ولكنه أيضًا جزءً منها . وبينما يُستخدم الخطاب المباشر أساسًا لخلق صلة إيجابية بين الممثلين والجمهور ، فإنه يُستخدم أيضًا من وقت لآخر لخلق إحساس بالتهديد ، كما يتضح فى الدويتو مع لورد كراسك والليدى فوسفات :

> **لقد أصبحوا أكثر خطورة . فهم يوجهون بنادقهم نحو الجمهور . يا لورد كراسك. ولكن بالرغم من أننا نعتقد أنك جذاب ، لا تنس أن تدفع الإيجار ، وإذا أردت أرضك فسوف نقطع يدك الجشعة (صفحة ٤٣)**

وفى هذه الحالة فإن الأسلوب يتضمن مواجهة أكثر .

وأحيانًا فإن واحدًا أو أكثر من الممثلين سوف يسد أي فراغ فيما يتعلق بالتفاصيل الضرورية أو المعلومات الخلفية بالنسبة للجمهور ، فى الشخصية وخارجها . فعلى سبيل المثال ، فإن التبادل بين سلار ولوش يقاطعه إطار جامد يعطى أثناءه اثنان من المتحدثين للجمهور تفاصيل حقائق عن مصالح الأرض التي يمثلها هؤلاء الرجال ، وبالتحديد الأرض المشتراة والموروثة من قبل عائلة سوذرلاند . ولا توفر التفاصيل فقط سياقًا لتبادلهم ، ولكن أيضًا تعطيها تهكمًا معنيًا . وفى نفس المشهد ، يخرج لوش نفسه من الدور ليقلل من انتقاد الحساسية من جانب الشخصية : (**يخلع لوش قبعته ويتحدث مباشرة إلى الجمهور**) . صدق أو لا تصدق ، فقد استخدم لوش وسيلار فعلاً هذه الكلمات. (**يرتدى القبعة مرة أخرى**) ، وهذه الأمثلة لا توضح فقط الحركة المرنة فى داخل الشخصية وخارجها (مزيج من التمثيل الملحمى والكلام الذى يُقال على انفراد)، ولكنها أيضًا تشير إلى مكون آخر لهذه المسرحيات - ما أشير إليه بالمادة التاريخية / الحقائقية أو الوثائقية . وهذا الاستخدام للخطاب المباشر ، على شكل عبارات ، وقراءات وترتيلات يتصل بالوظيفة السياسية / التهيجية والمخبرة لهذه المسرحيات ، وهذه هى النقاط التى توجه إليها التحليل الماركسى للموضوعات ، أو تقدم معلومات مضادة كتحد لتقلبات الأحداث الموجودة فى التواريخ الرسمية أو وسائل الأعلام الرئيسة . وكأسلوب فلم يكن جديدًا ، فقد كان مظهرًا شائعًا للصحيفة الحية والطليعية ولكن استخدامه فى **أغنام الشيفيوت** يتطابق جدًا مع الأسلوب الموجود في ورشة العمل المسرحية **أوه يا لها من حرب جميلة** حيث تدمج المادة الحقيقية فى إطار التسلية . وكما فى حالة **أوه**

يا لها من حرب جميلة ، توضع المادة بعناية من أجل تأثيرات تهكمية . وهذه الإقحامات غالبًا يلقيها مؤدون لا علاقة لهم بالشخصيات يعبرون عن أنفسهم ويمكن أن تأخذ شكل التحليل المكشوف أو التعليق على مشكلة أو موقف يُقدم داخل المسرحية . وتقدم صورة الرجل العجوز فترة انتقالية بين المشهد الواحد الذى يحتفل بمقاومة المزارعين الصغار للطرد الإجبارى ومشهد آخر يصور الطرق الوحشية المستخدمة لإجبار آخرين للخروج من أكواخهم . ويخرج من دوره كوزير فى المشهد السابق ويعطى ملخصًا للمشكلة :

فى النهاية ينصرف الجميع ما عدا الممثل الذى يلعب دور الرجل العجوز ، الذى يأتى من الميكروفون ويتحدث إلى الجمهور ليس كممثل يؤدى دوره، بل كإنسان عادي.

الرجل العجوز : ماذا كان يحدث حقًا ؟ ليس هناك شك فى ضرورة التغيير على الأراضى الجبلية ؛ فالسكان يزدادون بسرعة كبيرة بالنسبة لوسائل الزراعة القديمة غير الكفء لدرجة أنه لا يمكن معها إطعام كل فرد ... وكانت وسائل التحديث التكنولوجية متوفرة هناك : أغنام الشيفيوت غزيرة إنتاج الصوف، سلالة من الأغنام تستطيع أن تعيش فى شتاء المرتفعات وتنتج الصوف الجيد . والمال متوفر هناك . ولسوء الحظ يوجد الناس هناك أيضًا . ولكن كان لابد من إطاعة قانون الرأسمالية . وكان هذا يتم بالكيفية التالية : يدق الجرس . ويدخل رجل من قبل الشريف ، وهو يقرأ أمر الطرد.

(صفحة ١٤) .

لقد اقتبست فقط جزءً من خطابه ، ولكنه يساعد فى توضيح هذا الاستخدام الخاص للحديث المباشر والتعليق فى المسرحية . وحقيقة أن الممثلين يقدمون هذه الأفكار خارج الشخصية ، وليس نسبها إلي الشخصيات الخيالية يعتبر شئ هامٌ . أولاً يساهم فى تنوع المستويات فى المسرحية من خلال خلق إطار غير خيالى يشجع الجمهور على تبنى منهاج أكثر نقدًا نحو المسرحية . ثانيًا، تفترض الفرقة أنها مسئولة عن النقد ، وتمهد الطريق لحوار ما بعد العمل مع الجمهور . وهذا هو التوجيه الذى يعتقد ماكراث أن جماهير الطبقة العاملة مفتوحة عليه .

وأحيانًا ما تساق المادة الوثائقية مباشرة من خلال قراءات من مصادر تاريخية والتحليلات الأولية للأحداث . فعلى سبيل المثال ، يتم تجهيز أحد المشاهد بطريقة درامية وبعد ذلك يتم إتقانه من خلال القراءات ، كمجموعة من الفتيات مع بعضهن لكى يمنعن الشرطة من تنفيذ أوامر الطرد ، ويقدم الرجل العجوز ستة قراء يقرأون تحليلات قصيرة من الكتب عن جهود المقاومة هذه . ويتضمن كل نص مكانًا مختلفًا (مثل ستراثويكل وسوذارلاند) وكان يتم اختيار القراءات طبقًا لأماكن محددة خلال التجوال . ولا توفر القراءات فقط طريقة مختصرة لربط الأحداث والمعلومات التى كان من الصعب تقديمها على خشبة المسرح ، ولكنها أيضًا تعطى قوة وسلطة للمسرحية .

وأحيانًا ما تتضمن المادة إحصائيات . وبينما يفترض الكثيرون أن "الممثلة الواقفة على منبر خطابة فى إحدى قاعات القرية وهى تقرأ بعض الإحصائيات القليلة عن مساحات الأفدنة قد تبدو صرخة بعيدة عن الفن الخالص" ، ويزعم

ماكرات أنه حتى المعلومات الحقائقية والتى ربما قد تكون أُخفيت ولكنها تتصل بمواقف الناس نحو المجتمع يمكن تقديمها من خشبة المسرح كدور شرعى للمسرح (١٩٧٩ : ٤٧) . وهذا يمكن أن يكون له تأثير قوى على الجمهور . ومرة أخرى فإن **أوه يا لها من حرب جميلة** قد أوضحت القوة الكامنة للإحصائيات فى المسرح . وعندما كانت فرقة ٧ : ٨٤ تعمل فى عرضها الثانى على المرتفعات ، لم تكن قادرة على الحصول على معلومات تتعلق بملكية الأرض فى اسكتلندا حتى سمعوا عن بعض خرائط مسح المعدات الحربية التى توضح حدود الأراضى .

> **لقد أخبرونى عن عامل غابات متقاعد يدعى چون ماكوان ، كان عمره حينئذ ٨٦ عامًا ويعيش فى قلب بيرث شاير . كان يمقت مُلاك الأرض بشدة لدرجة أنه قد صّور كل هذا العدد الكبير من الخرائط على حسابه الخاص ووضعها مع بعضها وطاف حول الحدود ووضع علامات عليها مستخدمًا آلة لكى يحسب عدد الأفدنة . وكان ينوى نشر هذه المعلومات ولكنه لم ينته من إتمام العمل . وقد ذهب إليه اثنان من أعضاء الفرقة ذات ليلة لكى يرياه بعد البروفة. وقد استجوبهما سياسيًا وبقسوة وفى النهاية قرر أنهما على حق، وقد عادا ومعهما إحدى أكياس مخداته المحشوة بالخرائط وأوراق خاصة بالأفدنة والممتلكات . (١٩٧٩ : ٤٧) .**

لقد طبقت الفرقة بعض المعلومات فى البرنامج واستخدمت بعضها بشكل مباشر فى العرض، واختارت ما كان يتصل بالمكان المعين الذى كانت تمثل فيه .

ويصف تأثير الكشف عن هذه المادة على الأشخاص الذين تأثروا بها كثيرًا على أنه يشبه تأثير "الكهرباء فعلاً" . وقد أُعيد طبع أجزاء من هذه المادة فى طبعة ميثيوين عن **أغنام الشيفيوت** وبرنامج **ذراع الميكرفون** .

لقد قسمت المسرحية إلى مكوناتها المختلفة لكى أوضح كيف تختلف أغنام الشيفيوت عن المسرحيات "المستقيمة" أو الأدبية ، وأنها تشترك فى أشياء كثيرة مع أشكال التسلية الأخرى . ويحدد نيل وكروتينك الأربعة الأشكال الرئيسة التى توجد فى برنامج كوميديا المنوعات (فى سياق التليفزيون) - الأغنية الكوميدية ، المنولوج ، الفصل المزدوج ، والاسكيتش (١٩٩٠: ١٧٩) . وهناك تداخل واضح بين هذه العناصر وتلك التى أوضحنها فى السابق - الاسكتيش / المشهد ، المنولوج ، والأغنية ما عدا أن الأشكال لا تستخدم لـلأغراض الكوميدية بشكل واسع فى مسرحيات ماكراث . وفرقٌ آخرٌ بين هذه المسرحيات والمنوعات وهو أنها توظف الروائيات (سواء التاريخية أو المبتكرة) وهناك تتوفر الصلة بين البانتوميم ورؤية القصص وأشكال الدراما الأكثر تقليدية . ويلاحظ ماكراث نفسه أن "القصة" فى البانتوميم ، لا يهم كونها ثانوية ، تربط العناصر الأخرى بعضها ببعض : "إن مسرح البانتوميم يلقى بنوع جديد من العلاقة ، تلك التى بين الرواية وشكل المنوعات" (١٩٨٤: ٢٨) . وهذا ينطبق أيضًا على العمل المسرحى الساخر ، الشكل المستخدم فى **اللعبة هى بوجى** . والعمل المسرحى الساخر فى شكله القديم ، كان يمزج بين عناصر قاعة الموسيقى ، والكوميديا الموسيقية وغالبًا ما يتضمن حبكة (ويلموت ١٩٨٥ : ١٧) . والعنصر الوحيد الغريب على المنوعات

والبانتوميم والعمل المسرحى الساخر هو المادة الوثائقية ، غير أن مزج ما هو وثائقى ، بالتسلية يعتبر مألوف لدى الجماهير العريضة فى بريطانيا ، إذا لم يكن بشكل مباشر من خلال المسرح فعندئذ من خلال التليفزيون والراديو .

إن بعض ملامح هذه المسرحيات تأخذ من المسرح الطليعي . ويتصف المسرح الطليعى بأسلوب عرضى فى الأداء المسرحى وانصهار الأساليب الخيالية مع المادة الوثائقية . ولكن أكثر تحديدًا ، فإن معالجة الشخصيات واستخدام الصور البصرية القوية فى **أغنام الشيفيوت** والمسرحيات التالية هى عناصر مأخوذة من مسرح الطليعة . فالشخصيات هى أنماط مستوحاة بشكل واسع ويتم وضع الأساس لهويتها بسرعة من خلال التقديم المباشر والتغيرات البسيطة فى الملابس واللهجات . وغالبًا ما يقدمها إم سى أو شخصية / ممثل آخر . فعلى سبيل المثال ، وفى بداية المسرحية فإن ساكن الجبال الصغير ، وفى أثناء عملية تبادل مع امرأتين يخرج لبرهة من الشخصية لكي يخبر الجمهور من هى الأشكال التى تقترب "إن السيدين هما جيمس لوش وباتريك سيلار ، وسيط تجارى ووكيل وسيط فى غرب سوذرلاند" (صفحة ٤) .

ولأن المسرحية تغطى فترة طويلة من التاريخ ، فلم تظهر أى شخصية رئيسة أبدًا ، وبدلا من ذلك فإن كل فرد من الممثلين يؤدى ثلاثة أدوار أكثر مما يسمح لبانوراما من الشخصيات . وتتضمن المسرحية مجموعة شخصيات يتم التعرف

عليهم من خلال الملصقات التى تشير إلى الجنس والنوع والعمر أو المهنة – "المرأة الأولى" ، "قاطن الجبل الشاب" "المزارع" "القاضى" و"الهندى الأحمر" . وهناك أيضًا شخصيات خيالية تحمل أسماءً كوميدية ومبتكرة مثل آندى ماكو كماب والليدى فوسفات وتكساس چيم . وبالإضافة إلى ذلك ، فإن هناك شخصيات ترتكز على نماذج تاريخية فعلية غالبًا ما تعالج بطريقة ساخرة . مثل باتريك سيلار، وهاريت بيتشر ستو، ولورد سيلكريك وكوين ڤيكتوريا . وتتراوح معالجة الشخصيات بين ما هو تعاطفى إلى ما هو ساخر طبقًا للدور الذى يلعبونه فى الصراع الذى يصور . وليس من الغريب أن تكون الكوميديا على حساب "المستغلين" ما عدا الملاحظات المثيرة للضحك بين قاطنى الجبال .

وهذا المنهاج الكاريكاتورى ينطبق أيضًا على إقامة العلاقات السياسية والاجتماعية بين الأفراد أو المؤسسات (مستويات الحكومة ، الأحزاب السياسية، الدول، إلخ) . وهذا واحد من أكثر ملامح مسرح الطليعية تأثيرًا . ومثال جيد فى أغنام الشيڤيوت مسلسل يصور بولوارث ، وزير الدولة المسئول عن مراقبة التأثير الأمريكى فى تطوير البترول . وتوضح المسرحية أن بولوارث لم يكن لديه اهتمامات الاسكوتلندنيين ، ويتم تعزيز الموضوع فى أغنية التى فى أثنائها تحول الشخصيات تكساس جيم ووايت هول بولوارث إلى دمية من خلال شد الأحبال المتصلة بمعصم اليد والظهر . وبعد الأغنية يتركون الأحبال وتسقط الدمية فى أيدى الممثل ويحملها خارج خشبة المسرح . والصورة بسيطة وتلعب على الاستعارة البلاغية "لشد الأحبال" ولكن مع مزجها مع الشخصيات الساخرة

والأغنية ، تُعتبر طريقة مغالة للكشف عن مصالح الفرد التى كانت تُولى اهتمامًا . إنها المعادلة المسرحية للرسم الكاريكاتورى السياسى .

ولكن النظر فى المكونات والملامح الفردية **لأغنام الشيفيوت** يخبرنا فقط بجزء من القصة . إن قوة المسرحيات الأكثر نجاحًا فى الفرقة تكمن ليس فقط فى المكونات التى تبنى بها ، ولكن الأهم فى اختيار ومزج هذه العناصر .

جذب الجمهور

إن التركيب الداخلى للمسرحية ينم عن الكيفية التى صممت بها المسرحية والأسباب التي جعلتها تجذب الجمهور . وقبل أن نحلل التتابعات المحددة ، من المهم ملاحظة كيف أن الاهتمام بالجمهور وانغماسه يخبرنا بسياق الإنتاج والشكل الكلى للمسرحية . ويمكن القول بأن الاتصال بالجمهور الكبير من أجل العرض يبدأ حالاً مع وصول الفرقة إلى أى من الأماكن الموضحة الصغيرة المتضمنة فى الجولة ، حيث كان وصول أى فرد واضحًا ، وكانت العروض المسرحية الفعلية تتم فى صالات القرية وكان العرض مصممًا لهذا الغرض . وكان التجهيز كتابًا شعبيًا ضخمًا ذا صفحات تتحول لكى تقدم مشاهد مختلفة . وكانت التعديلات ضرورية فقط عندما كان العرض يتم فى المسارح الكبيرة فى جلاسجو وأدنبرة فى نهاية الجولة الثانية . وترتبط صالة القرية بالمجتمعات ، ولكن مرونة المكان تسمح أيضًا بوجود أرضية للرقص وتفاعل اجتماعى عام يعقب العرض المسرحى .

وفى الصالة ، كان الاتصال بالجمهور يبلغ مداه بواسطة الانغماس قبل وأثناء وبعد العرض . وكانت مسرحية **أغنام الشيفيوت** تُفتتح مع عازف الكمان وهو يعزف بعض المقاطع الاسكتلندية للجمهور بينما كان بقية الفريق يصاحبه ، ويجهز الدعامات وملابس التمثيل أو يتحدث إلى الأصدقاء فى الجمهور . وأثناء العرض، فإن كل عضو ، عندما لم يكن يقوم بالتمثيل فعلاً ، كان يظل فى مقعده على الكرسى على أى جانب من خشبة المسرح أو المنصة ، أمام الجمهور وعلى نفس المستوى ، ومحاطًا بالدعامات والملابس . ويشرح ماكراث هذا باستخدام منصتهم التى يبلغ طولها ثمانى عشرة بوصة بدلاً من خشبة المسرح القائمة "لقد ظللنا قريبين من الجمهور" واحتفظنا بنفس الود مهما كانت نوعية الصالة التى كنا فيها" (١٩٨١) . ويشير مثل هذا المنهاج إلي القيمة الموضوعة على كونهم جزءً من المجتمع الذى يمثلون له ، ويزيل كثيرًا من الحواجز المسرحية التقليدية التى وضعت بين "الفنانين" أو "الممثلين" وجماهيرهم بقدر الإمكان .

وتفتتح **أغنام الشيفيوت** بـ إم سى الذى يرحب بالجمهور ويتحدث إليه . ويعتبر إل إم سى النشيط الذى يتحدث فى الميكرفون الموضوع أمامه فى الوسط والذى يؤدى دوره بيل باترسون وهو ممثل اسكتلندى ذو قدرات كوميدية عظيمة، يعتبر جزءً مألوفًا من أشكال التسلية الحية الموصوفة فى السابق ، على الرغم من أنه ليس واضحًا أن مثل هذه الشخصية جزءً من السديلة . وهو شىء أساسى فى تجهيز النغمة ، ويقيم علاقة مع الجمهور ، ويعمل كإطار من خلال تقديم المسرحية والإبقاء على الجمهور عالمًا بما يحدث خلال العرض . ويشير

عمله الروتينى الافتتاحى بشكل محدد إلى المكان الذى يمثلون فيه . ولا يتم فقط التعرف على الجمهور على أنه ينتمى إلى مكان محدد ، ولكن يتم جذبه إلى علاقة مع الممثلين . وبعد ذلك يدعوهم إلى الانضمام إلى أغنية من أجلها يزودون بورقة أغنية كبيرة ، والقراءة / الغناء الشائع للأغنية العاطفية المشهورة "هذه هى جبالى" تشغل الجمهور بطريقة حرجة ، طبقًا لماكراث فالجمهور كان نصف ضاحك على الأغنية ولكنه مدرك بالتهكمات التى فيها . ويتم وضع الأساس لهذا النوع من المشاركة والانخراط فى بداية العرض ويتم تشجيعه خلال العرض .

إن المبادىء المستكشفة فى كتابات ماكراث النظرية تخبرنا عن الديناميكية الداخلية فى أغنام الشيفيوت - تنوع فى الأشكال ومؤثرات خطط لها بوضوح والتى تم إخراجها بسرعة ونشاط . إن السرعة والحركة فى مفهوم الزمن والمكان هى أساليب تعلمها ماكراث من السينما .

> **إن العمل فى السينما ، الذى قمت به كثيرًا بين ١٩٦٦ - ١٩٧٢ ، قد علمنى الحاجة إلى السرعة والحركة فى الأعمال المسرحية . وما قد يكون أكثر أهمية ، فخبرة السينما أدت بالجمهور لأن يتوقع مستوى معينًا من الابتكار والقوة والحركة من عمل مسلٍ وعلمته اللغة المختصرة للرواية والتى هى ضرورية للحفاظ على هذه السرعة . (١٩٨٤ - ٣١) .**

ومن المثير ملاحظة أن داريو فو ينظر إلى عمله فى السيناريوهات على أنه "تدريب" ككاتب مسرحى : "بالنسبة لى فإن درس السينما ... كان يعنى التعلم من وجهة النظر الفنية ما تعلمه الآخرون بالفعل". فالقصة تُقسم إلى أجزاء متتابعة ، سرعة عالية ، وحوار متداخل ، والتخلص من قواعد المكان والزمان" (ميتشيل ١٩٨٦ : ٤٢) . وتبين أغنام الشيڤيوت تطبيق هذه المبادىء على المسرح ، فهى مسرحية لا يستريح فيها أى شىء لفترة طويلة من الوقت . إن أغنام الشيڤيوت تشبه الركوب فى سكة حديدية مرتفعة فى مدينة ملاهى بالنسبة للمؤثرات وتنوع المستويات العاطفية وإعطاء الجمهور ؛ضحكة وأغنية ورقصة ومكانة سياسية عالية". وأحيانًا ما يتم جذب الجمهور بالفكاهة، ولكن فجأة تضايقه التضمينات الجادة للموقف الذى قد شاهده ، من خلال التعليق والقراءة أو الأغنية ، وهذه التحولات البعيدة عن الكوميديا والتسلية يمكن أن تحرك العاطفة والحزن ولكن أحيانًا الغضب والتحدى والأمل . وعلى عكس بريخت ، يستغل ماكراث الإمكانيات العاطفية فى المسرح لكى يحقق هذه المستويات . ولكن هذا النوع من المعاملة ليس بلا مبرر ، فهو جزء متأصل من التاريخ الذى يصور وأيضًا جزء من محاولة تحريك الجمهور حتى يفكر ويتصرف . وكان ماكراث متعمدًا فى اختياره حتى يخرج من "الأعراض المرضية المؤسفة" لثقافة الچيلك : "لقد حلت هذه المشكلة فى المسرحية ، وكنا نحتفل بالنصر ، ومع كل حزن كنا نمسحه بالنشاط الزائد وحيوية الأشخاص ، ومع كل ظلم أو اضطهاد كنا نقاومه" (١٩٨١) .

ومن أجل توضيح عدد المستويات وكيف تتحقق فى المسرحية سوف أعرض تحليلاً لأحد المشاهد التتابعيَّة فى المسرحية (ص - ٤ - ١٣) :

المقطع	الموسيقى	الصلة بالجمهور
١- سيلار ولوش ، الوسيط التجارى ومساعده فى ضيعة سوذارلاند يناقشان تراخى وكسل أهل البلاد الأصليين ويبدأون فى التفاوض حول بيع الأرض التي سوف يفقدانها فى التصفيات (بما فيها من وسائل تقييد حرية الرأى حيث يبحث سيلار عن خمور غير شرعية ويشم جردل تبول فيه أحد سكان الجبال).	استخدام الكمان . استخدام الكمان .	حوار درامي يتم التصنت عليه . فيلم وثائقي موجه للجمهور.
٢- المتحدث الأول والمتحدث الثانى يعلقان على ثروة ملاك الأراضى .		
٣- سيلار ولوش يستمران فى التقليل من شأن أهل البلاد الأصليين ويساومان على صفقة الأرض التى سوف تحل محل العمال المحليين مع أغنام الشيفيوت.	استخدام الكمان .	يتضمن موقفًا جانبيًا لممثل يؤدى دور لوش ، مباشرة للجمهور (يخرج من الوهم الدرامى) .
٤-	لوش وسيلار يغنيان "الصناعة العالمية" على أنغام "بوني دانتى".	مباشرة للجمهور (الجمهور والفرقة ينضمان) .
٥-	ومغنى من الجيلك يغنى "بيتى".	

المقطع	الموسيقى	الصلة بالجمهور
٦- البنت الأولي تقرأ قصيدة لتشيزولم بارد (التماس بأن ينزل الدمار والألم بالأغنام والوسيط التجارى).		مباشرة للجمهور.
٧- سيلار يداعب مولود البنت الأولى .		يوجه موقفًا جانبيًا ساخرًا ويغمز للجمهور .
٨- البنتان ترتعدان من الخوف عندما يصل الضباط ومعهم أوراق تعطيهم الحق فى بيع الأرض بالتصفية .		عمل درامى ملحوظ .
٩- النساء ورجل عجوز يستعدون .		عمل درامى ملحوظ .
١٠- الرجل العجوز يقدم ستة قراء كل منهم يعطى تعليلاً للمقاومة العنيفة ضد الطرد .		وثائقى (يروى مباشرة للجمهور) .
١١-	الكمان ودندنة "السيد هو راعى غنمى" بينما يتم التجهيز للوعظ .	عمل درامى .
١٢- الوزير يعطى موعظة تؤدب الأغنام المتمردة فى القطيع ، ومؤكدًا أنها قد جلبت الكارثة على رؤوسها بمقارنتها ويحذرها أن تتوب (كوميديا) .		عمل درامى .

المقطع	الموسيقى	الصلة بالجمهور
١٣- الرجل العجوز يشير إلى أن هذه الموعظة كانت مؤثرة فى الأماكن التى لاحظتها البنت الثانية ، وتشير البنت الأولى إلى المقاومة المحلية لتصفية الأرض والتى كانت ناجحة (تقاطع الهتافات والتأوهات من الفرقة كلامها).		وثائقى موجه للجمهور .
١٤-	رقصة احتفالية بمصاحبة الكمان للإحتفال بالنصر .	

من الصعب احتساب زمن العرض المسرحى الفعلى ، ولكن يقع التتابع كله فى ثمانى صفحات فقط من نص ميثيوين . ومن هذه الأجزاء القصيرة الأربعة عشر، تبرز الموسيقى فى ستة ، وخطاب مباشر للجمهو يقع فى سبعة (مع كلام جانبى يكسر الوهم الدرامى)، وتقدم المادة الوثائقية فى ثلاثة ، ويشارك الجمهور مباشرة فى أحد هذه المواقف ويقع جزأن متجاوران بنفس الأسلوب مرتان فقط . إن تنوع الأساليب والسرعة العالية للعمل يعطيان المسرحية جودتها من حيث النشاط والحيوية .

ويوضح تسلسل الأحداث نوع التقسيم السريع وحركة المسرحية وكيف تؤدى أجزاء المسرحية إلى المؤثرات الجيدة . ولا تقدم المسرحيات أى شىء "ثقيل" بدون

ثرثرة خفيفة ، وموسيقى وكوميديا أولاً . وتصنع الملاحظة مع الجردل فى الحال سخرية من سيلار ، ويسخر الاسكيتش من أبهة سيلار ولوش وكلاهما يشغل الجمهور ويدعوه للسخرية من الأوغاد . ولكن هناك دائمًا حدًا أقصى للسخرية ، وينجح سيلار ولوش فى النهاية فى مسعاهم . والنقطة الأكثر خطورة تعود للوطن من خلال أغنية الچيلك التى تعقب ذلك ، إنه وطن المغنى "والجمهور" الذى قد بيع فى المشهد السابق . والانتقال بعيدًا عن الضحك يقوى من شدة ومرارة القصيدة ، وفى النهاية من الأسباب القوية لمعاملة الناس العنيفة . ولكن يتم استعادة الأمل سريعًا من خلال قصة المقاومة المنتصرة والعزف على الكمان ، ويعيد الرقص والصياح الحالة المزاجية للاحتفال . ويوضح تتابع الأحداث أيضًا كيف أن المسرحية تفترض ، وتعتمد في تأثيرها على ، فهم ضمنى "للعدو" بالمعنى الطبقى والسياسى . ويدافع آلان بولد بقوله أن "أحد أسباب نجاح ٧ : ٨٤ كانت الطريقة التى جذب بها فريق التمثيل الجمهور إلى العمل كما لو أن جميع الحاضرين فى العرض المسرحى كانوا متورطين فى مؤامرة مفتوحة ضد السلطة" (١٩٨٣ : ٣٠٩) .

ولا يستمر نفس النمط دائمًا ، ولكن ما يستمر هو استخدام الكوميديا والموسيقى لجذب الجمهور قبل الدخول به فى حالة النقد والتفكير بشكل أكبر . وتوحى دافنا بن تشيم أن المسافة الموجودة فى رؤية الفن تسمح بمستوى كبير من الانخراط العاطفى من جانب الجمهور (١٩٨٤ : ٧١) . وما هو أكثر أهمية أنها تشير إلى كيفية معالجة أساليب القرن العشرين المسرحية للمسافة ، بدرجات أقل أو أكبر ، من أجل إثارة استجابات أكبر :

إن الكاتب المسرحى اليوم يختار أسلوبًا مسرحيًا ، ولهذا نوع عام من المسافة المسرحية ، بالضبط مثلما يختار الشخصيات والمواقف. وعلاوة على ذلك ، فليس لديه فقط مبادىء النوع الثابتة فى المسرح، ولذا فلديه مبادىء الأسلوب الثابتة : يتم التعامل مع المسافة من لحظة إلى أخرى فى المسرحية ، وهو يستحيل التقمص العاطفى وبعد ذلك الموضوعية ثم التقمص العاطفى مرة أخرى . (١٩٨٤ : ٧٩) .

وهذه المعالجة للمسافة ، وهى نوع من الاقتراب المسرحى فى الداخل والخارج، ترتبط بشكل أوضح ، فى المسرحيات التالية ، بحضور الشخصيات التى تعامل بالمفهوم الطبيعى مع الكاريكاتير ، والتغيرات بين فترتين تاريخيتين. ولكن مسرحية أغنام الشيفيوت ، حيث لا توجد هناك أى شخصيات معاصرة رئيسة للتطابق معها ، تعتمد بشكل أكبر على تكبير وتصغير درجة انخراط الجماهير بشكل عام .

وكما اقترحت فى السابق فإن الكوميديا والأغانى فى المسرحية مسئولة عن كثير من انخراط الجمهور . ومثال جيد على كيفية جذب الجمهور إلى المسرحية بطريقة فعالة ، هو المشهد الذى تم التحضير له فى كندا ، فهو يهدف إلى بيان عواقب خطة لورد سيلكريك لتسكين المستعمرات بقاطنى المرتفعات الجبلية . ويفتتح المشهد :

(يدخل قاطن الجبل القوى وهو يسير فى النهر) .

وقد أرسل قاطن الجبل القوى من قبل شركة خليج هادسون إلى رد ريڤر فالى، ولكن يتعين عليه أن يحترس من الهنود الحمر الذين هم فى خدمة تاجر فرنسى فى الغرب الشمالى . ويطلب قاطن الجبل القوى ، وهو خائف من الهجوم من الخلف ، يطلب من الجمهور تحذيره من اقتراب أى هنود :

هل تفعلون ذلك سأقول لكم – من الأفضل أن تصيحوا بقول شىء ما ، دعونى أرى ، دعونى أرى – إننى أعرف . وإلا والا ووسكى . هل تصيحون بهذا ؟ دعونا نتدرب – بعد ثلاثة الآن ، واحد ، اثنان ، ثلاثة – وإلا والا ووسكى ! ويحاول مرات عديدة حتى يجعل الجمهور ينضم إليه ، بحيوية ونشاط . (ص ٢٥٠) .

وبعد ذلك يتذكر أن جدته ، التى تدخل ، وهى فاقدة للسمع وتطلب منهم أن يلوحون بذراعيهم ويصيحون أيضًا . والهنود الذين هم هنا التابعين الأمناء للوغد، يقاومون محاولات الجمهور لتحذير قاطن الجبل القوى ، ويسمحون بعمل كوميدى ممتد . وهذا النوع من المشاهد يؤخذ مباشرة من البانتو ويسمح بالفكاهة من خلال المشاركة المباشرة للجمهور . ويعطى الجمهور الفرصة للتحرك قليلاً ، وذلك بدلاً من الاستراحة .

ويستمر المشهد عندما يظهر تاجر الغرب الشمالى ويهدد العائلة بتابعه الأمين الهندى . وحتى هذا الجزء من المشهد يتم معالجته بطريقة فجائية ، ولكن تهبط الكوميديا عندما يخرج قاطن الجبل القوى من الشخصية ويخبر الجمهور عن كيف كان يتم استغلال المستوطنين والهنود لصالح حرب تجارية . ويتغير دور نفس الممثل بدرجة كبيرة قبل لحظات قليلة فقط . ويزداد التركيز بعد ذلك

بدرجة أكبر عندما يصف كيفية تفاعل هذا النوع من الاستغلال تفاعلاً مسلسلاً حول العالم فى أماكن مثل استراليا وأفريقيا وأمريكا ، وهنا مثلما فى الأجزاء الأخرى المتضمنة مادة تاريخية أو وثائقية يتوقع من الجمهور الاستماع والأهم الأخذ فى الاعتبار أحداث معينة فى سياق أكبر . والالتماس هنا نحو الملكات العقلية الكبيرة أكثر مما هو عاطفى تمامًا . ويجذب الجمهور نحو الموقف من خلال الضحك وبعد ذلك يعود إلى التفكير فى التضمينات .

إن سلسلة الأنماط ووضع الأمور بجانب بعضها البعض فى المسرحية يشجعان أيضًا على درجة من المسافة الحرجة . فعلى سبيل المثال يستخدم التكرار لأسباب تحليلية وكوميدية أيضًا ، ويطبق على أنماط الشخصية والمواقف فى المسرحية . وهناك مشهدان للمساومة . يتضمن الأول لوش وسيلار وهما يتفاوضان حول بيع قطعة من الأرض :

لوش :

إن عرضك المتعلق بهذه المساحة يا سيد سيلار ، بعيد قليلاً عما كنت آمله .

سيلار :

الإيجارات الحالية فى حال جمعها لا تتعدى أكثر من ١٤٢ جنيهًا استرلينيًا فى العام .

لوش :

ومع ذلك فسوف يطرد هؤلاء الناس فى مقابل مبلغ كبير .

سيلار :

إن إعادة الاهتمام بالأرض والأغنام سوف تكلفنا أكثر .

لوش :

الإيجار المعقول سوف يكون ٤٠٠ جنيهًا إسترلينيًا فى العام .

سيلار :

هناك خطر القلاقل والذى لابد من أخذه فى الاعتبار . ٣٠٠ جنيهًا إسترلينيًا.

لوش :

بوسعك الاعتماد على ريفريند دافيد ماكينزى فى التعامل مع هذا الشأن ٣٧٥٠ جنيهًا إسترلينيًا .

سيلار :

ماكينزى من سكان الجبل . ٣٢٥ جنيهًا .

لوش :

لقد حصل على مكافأة قدرها ٣٦٥ جنيهًا .

سيلار :

سوف أضطر لدفع أجور معقولة لرعاة الأغنام المجتهدين والأمناء - ٣٥٠ جنيهًا .

لوش :

إنك رجل صعب ، يا سيد سيلار .

سيلار :

نقدًا .

لوش :

موافق . (ص ٧-٨) .

ويتم استخدام تتابع الأحداث مرة أخرى فى سياق معاصر أكثر عندما يحاول آندى ماكتشاكيماب شراء أرض مقابل مزرعة من اللوردفات من جلينليفيت وهو شاب مجنون متردد فى البيع .

آندى :

هل يناسبك ٦٠٠٠٠٠ ؟

لوردفات :

لقد عاشت عائلتى هنا أكثر من قرن ، ٨٠٠٠٠٠ .

آندى :

٦٥٠٠٠٠ .

لوردفات :

لدّى مستأجرين لابد من مراعاتهم . أين سيذهبون ؟ ٧٥٠٠٠٠ .

آندى :

سوف نحتاج لبعض الفتيات وذلك ....

٧٠٠٠٠٠ مع منزل فخم .

لوردفات :

إنك رجل صعب يا سيد تشاكيماب .

آندى :

نقدًا .

لوردفات :

وهو كذلك . (يتصافحان) (ص ٥٠ -٥١) .

ويوضح كلا المشهدين ، بطريقة فكاهية ، أين السيطرة على الأرض ، ومن ثم التحكم فى مصائر البشر ، يكون - فى الماضى والحاضر . ويعتبر المشهد الثانى أقل إتقانًا لأنه يحقق تأثيره الساخر من خلال التكرار ، مؤكدًا على فكرة أن كل فرد له سعر . وهذا التعبير المسرحى لتاريخ يكرر نفسه ، يرتبط فى النهاية بجدول أعمال المسرحية الماركسى .

ويتم أيضًا استخدام سلسلة من المتقابلات أو المقارنات بشكل واسع خلال المسرحية لتشجيع وجهة النظر الناقدة من جانب الجمهور . ويمكن ملاحظة هذا فى مثال بسيط مثل وضع قصيدتين عن دوق سوذر لاند بجانب بعضها البعض - واحدة ثناء وإجلال يتلوها شخص من العصر الفيكتورى ، والأخرى ترجمة لقصيدة جيلكية قاسية . وتقوم الأمثلة الأخرى على فكرة المعلومات المضادة . ويتضمن أحد المشاهد وايتهول وهو ينطق قرار الحكومة البريطانية بإعطاء الأمريكيين السيطرة على تطوير وتنمية البترول ، بينما يمدح تكساس جيم بسرور بالغ هذا النوع من المواقف .

وايتهول : لم نأخذ من هولاء الفتيان نقودًا كثيرة ، فلم نريد أن نصدهم .

تكساس جيم :

تفكير جيد ، تفكير جيد . لقد كانت حكومتكم الرائعة لطيفة حقًا : نحمد الله أنها لم تكن اشتراكية .

ماك ١ :

لقد استولت الحكومة النرويجية على ٥٠ ٪ من الأسهم . (ص ٦٢).

ولا تتحدث الشخصيات أبدًا إلى بعضها البعض ، وبدلاً من ذلك فهى تخاطب الجمهور ويصبح النقد مُتضمنًا وليس صريحًا . ويتم أيضًا تحقيق التأثيرات الساخرة من خلال استخدام الأغانى ومضاعفة الممثلين . وأغنية "هذه هى جبالى" والمهمة فى اجتذاب الجمهور إلى العرض فى البداية ، تغنيها أيضًا الأغنام والملكة فيكتوريا وتكساس چيم فى أماكن مختلفة فى المسرحية من أجل الإصرار على التناسب . وتعتبر المضاعفة أسلوبًا عمليًا فى هذا النوع من المسارح، ولكن الفرقة استغلت الحاجة من خلال استخدام مواهب الممثلين وبناء أنماط معينة . فعلى سبيل المثال ، فقد لعب چون بيت دور سيلار ، ووايتهول ، ولعب بيل باترسون دور لوش وتكساس چيم ، ولعب أليكس فورتون دور سيلكريك وبولوارث . وبينما لم تكن هذه هى الشخصيات الوحيدة التى أداها هؤلاء الممثلون ، فإن هذه الثنائيات الخاصة ، مثل تكرار المشاهد ، تستغل الأصداء المتعمدة (شفويًا وأسلوبيًا) من أجل تعزيز نمط الاستغلال . ويعمل النقد السياسى بطريقة أكثر تعقيدًا مما حصلت عليه هذه المسرحيات من ثقة . وتوفر

المسرحية تسلية رائعة ولكنها أيضًا درس مهم فى التاريخ المرجعى والتحليل السياسى .

ويعتمد المشهد الأخير فى مسرحية **أغنام الشيفيوت** فى تأثيره على كل الملامح التى ناقشناها حتى الآن . وهو يعتمد على استحواذ قلوب وعقول الجمهور . وفى مخاطباتهم الجمهور مباشرة ، يتجمع كل الممثلين على خشبة المسرح ويأخذون دورهم فى الكلام . ويوفر تتابع الأحداث الختامى الفرصة لتلخيص الأنماط فى تاريخ المرتفعات الجبلية الذى أوضحته المسرحية ، مع التأكيد على موضوعات الملكية والسيطرة ، والدعوة إلى التحرك فى شكل مقاومة وتنظيم :

> **فى وقت التصفية ، فشلت المقاومة لأنها لم تكن منظمة . وجاءت الانتصارات نتيجة لتنظيم المقاتلين فى كواجيتش وبريز والأماكن التى كانت تشكل عصابات الأراضى . وعلينا أيضًا أن نكون منظمين ونحارب – ليس بالحجارة ولكن سياسيًا ، بمساعدة الطبقة العاملة فى المدن ، من أجل حكومة تتحكم فى تطوير وتنمية البترول لصالح كل فرد . (ص ٧٣) .**

ويمثل هذا حلاً أو نهاية ممكنة لما يقدمه ماك "كقصة بداية ومنتصف ولكن ينقصها النهاية" . ويصف ماكرات التأثير الذى كانوا يأملون فى أن تضيفه النهاية : "فى النهاية يترك الجمهور ليعرف أنه لابد أن يختار وأنه الآن لابد أن

تكون لديه الثقة فى قدرته على الاتحاد والفوز (١٩٨١) . وهذه الدعوة إلى العمل - طرح حل اشتراكى للموقف الحالى - كانت شيئًا قياسيًا فى المسرحيات القديمة ، وقد اختفت بعدما تضاءلت النغمة السياسية فى العروض . وكانت الأغنية الأخيرة ، بلغة الچيلك وترجمة ماك ، يتبعها استراحة تنقل فى أثنائها الفرقة نفسها إلى موسيقى راقصة والتى تستمر غالبًا إلى وقت متأخر جدًا . ولم يكن مكون الأمسية بعد العمل مسليًا واحتفاليًا فقط ، ولكنه كان يوفر أيضًا لأعضاء الفرقة الفرص لمناقشة موضوعات المسرحية مع أفراد الجمهور ، وأحيانًا يؤدى إلى إدماج مادة جديدة فى المسرحية .

إن ما قد أخذته على أنه أمر مسلم به حتى الآن فى مناقشة انغماس الجمهور / الممثل ، خاصة أثناء المسرحية ، هو علاقة ترتكز على التعاطف والتضامن . ولكن كما يلاحظ ماكراث فى تحليله للجولة ، فقد كانت هناك أمسيات وجدوا فيها أنفسهم يؤدون لجماهير كانت تمثل الأنذال وليس الضحايا فى المسرحية . فعلى سبيل المثال ، فإنه يصف لوشينفر بأنها مكان يعج "بالمستوطنين البيض" ولأن الأهالى بقوا بعيدًا ، فإنهم واجهوا جمهورًا كانت مشاركته ضئيلة وبلا ضحك (١٩٨١) . ويوضح نيل وكروتنيك أن "ما يمكن اعتباره كوميديا يعتمد جزئيًا على قواعد وتقاليد وظروف ثقافية - اجتماعية (١٩٩٠ : ٦٤) . ولأن المسرحية تعتمد بشدة على الكوميديا - فيما يشير إليه فو بأنه "الحاجة للجمهور لكى يكون "فى الداخل" ويشترك فى إيقاع الضحك (ميتشيل ١٩٨٦ : ١٦) - فإنه ليس مستغربًا بأن الأشخاص الذين يمثلون أدوات السخرية لم

يستمتعوا بالمسرحية . وهذه الاختلافات فى الاستجابة تساعد أيضًا فى التقليل من الدرجة التى تعتمد فيها المسرحية ، ليس فقط بالنسبة لتأثيرها ، ولكن بالنسبة لوقعها الفعلى ، على الجمهور نفسه . وبينما قد يعتبر النقاد التقليديون هذا فشلاً ، فقد ينظر إليه أيضًا على أنه توضيح لنظريات ماكرات فى الممارسة المسرحية - من أجل الاتصال بالجمهور ، فإن العرض لابد أن يكون على صلة باهتمامات الجمهور ويتحدث لغته .

إن أحد الأمثلة الأكثر تعقيدًا تتعلق باستقبال هذا العمل الذى وقع عندما وافقت الفرقة (بعد نقاش) على تقديم عرضًا فى المؤتمر السنوى للحزب الوطنى الاسكتلندى . وفى تحليله للحدث ، يتذكر ماكرات كيف أنهم هوجموا من "رفاق يساريين" بسبب هذا العمل (١٩٨١) ولكنها كانت فرصة ليوجهوا هجومهم على القومية إلى القوميين أنفسهم . وهو يزعم أن "البعض قد هتف ، والبعض استهجن ، والبقية كانت تفكر فى الأمر ... وفى النهاية ترحيب على الواقف مدته عشر دقائق" (١٩٨١) . ويستخدم كيرشو الحدث لتوضيح قوة القراءات البديلة للعرض ويدافع بقوله إن **أغنام الشيفيوت** بالرغم من رسالتها المناهضة للقومية قد يكون تم تفسيرها بطريقة لا تريدها الفرقة (١٩٩٢ : ١٦١ -١٦٢). وهو حتى يقترح بأن العرض "كان باستطاعته المساهمة فى نجاح القوميين فى انتخابات ١٩٧٤" (١٩٩٢ : ١٦١) . ومن الصعب تحديد كيفية تأثير العرض على المتفرجين بالمعنى السياسى ، ولكن من الواضح أنه قد وصل إلى عدد كبير من الجماهير المتحمسة ومثل علامة بارزة كحدث ثقافى ومسرحى فى هذه السنوات.

أغنام الشيفيوت : استقبال حرج

بعد تقديم عرض للمسرحية فى ١٩٧٣ فى جريدة الجارديان ، كتبت كورديليا أوليفر : "يمكن لجولات مسرحية قليلة فى اسكتلندا أن تتوغل فى البلد بشدة أو ترتبط جدًا بجماهير من كل الأعمار والأنماط مثل هذه المسرحية، (ماكلينان ١٩٩٠ : ٥٥) . وقد تطلب نجاح مسرحية **أغنام الشيفيوت** فى المرتفعات الجبلية أن تكون هناك بالضرورة جولة ثانية . وفى كل مكان نالت المسرحية تصفيقًا كبيرًا وبرزت فى برنامج **مسرحية اليوم** الذى تذيعه محطة بى . بى . سى . وفيما بعد بأكثر من عشر سنوات ، يزعم بيكوك : "باستعادة الأحداث الماضية يمكن وصف المسرحية بأنها واحدة من المسرحيات السياسية تأثيرًا من الناحية الجمالية التى انبثقت من حركة المسرح السياسى البريطانية النشطة فى السبعينيات" (١٩٨٤ : ١٧) . وكما أوضحت فى السابق ، كان للفرقة ميزة كونها تضم ممثلين موهوبين باستطاعتهم تلبية احتياجات العرض غير العادية وكونها أيضًا تعمل فى بيئة سياسية وثقافية مناسبة .

وهناك إجماع بين المعلقين بأن الأعمال التالية لفرقة ٧ : ٨٤ لم تصل أبدًا فى جودتها إلى مسرحية **أغنام الشيفيوت** . وتقول ماكلينان فى كتابها "ليست جيدة مثل **أغنام الشيفيوت** ، بالطبع". ويدّعى كامبل وجيفورد بأن "عملها (بعد **أغنام الشيفيوت**) قد لقى اهتمامًا ولكن من الخطأ الإيحاء بأنه بعد تأثير "أغنام

الشيفيوت" أن يكون لـ "اللعبة هى بوچى" أو "صديقى وأنا" أو "الدجاجة الحمراء الصغيرة" أى شىء يشبه التأثير الشعبى أو الهتاف الحاد" (١٩٧٦ : ٢) . وبالمثل يدافع ثومسين بقوله أن "العروض التى أعقبت **أغنام الشيفيوت** ... هى أقل اقناعًا وأردأ تركيبًا" (١٩٨١: ١٦٣) ويقترح بولد بأن "الصداقة الحميمة للفرقة قد ساعدتهم فى الأعمال التالية والتى لم ترتق لمسرحية **أغنام الشيفيوت**" (١٩٨٣ : ٣٠٩) . وأحد النقاد الذين كان لهم تحليلاً مختلفًا هو إتزين والترين" بالإشارة إلى **الدجاجة الحمراء الصغيرة** وبعض المسرحيات المنتجة فى إنجلترا ، يدعى أن "عام ١٩٧٥ كان عامًا حافلاً بالإنتاج بالنسبة للفرق الإنجليزية والاسكتلندية وقد تضمن عدة مسرحيات لماكرات اعتبرت من بين أفضل أعماله" (١٩٨٠ : ١٢٣) .

ومن الصعب تقدير إلى أى درجة كانت الجماهير ككل تتقاسم وجهات النظر التى عبّر عنها النقاد . ومن الممكن أن ينتهى "ابتكار" هذا المنهاج المسرحى بالنسبة للنقاد حالاً وبأسرع ما ينتهى بالنسبة للجمهور . لقد كتبت المسرحيات التالية ومع كونها أكثر من **أغنام الشيفيوت** ، لتخاطب اهتمامات جماهير معينة . ومن المهم أيضًا ملاحظة أن هذه المسرحيات التى يشير إليها هؤلاء النقاد تتضمن تلك التى كتبت لجماهير الحضر . وكانت ترتكز على أشكال مختلفة وكانت سياستها، فى بعض الأحوال أكثر حدة . وقبل الاستدارة إليها أريد التمعن فى مجموعة مختارة من المسرحيات التى أُخرجت للجولات الجبلية بعد مسرحية **أغنام الشيفيوت**.

الحياة بعد أغنام الشيفيوت

كانت مسرحية **المرفأ العائم** (١٩٧٤) هى العرض الثانى الجبلى لفرقة ٧ : ٨٤ وقد نالت شعبية من خلال التركيز على الشخصيات المعاصرة والمشكلات الناتجة عن صناعة البترول المتنامية والتورط الأمريكى . وفى تقديمه للمسرحية ، يزعم ماكراث أن الأسئلة المتعلقة بالأرض والبترول والتى أُثيرت فى سياق تاريخى فى **أغنام الشيفيوت** "كانت ولا تزال أهم مسألتين اجتماعيتين واقتصاديتين وسياسيتين وثقافيتين بالنسبة للمرتفعات الجبلية الاسكتلندية وكان من الضرورى قضاء وقت أكبر فى هاتين المسألتين والنظر إليهما كمشكلتين عاجلتين معاصرتين تؤثران فى حياة كل فرد" ١٩٧٥٠ : ٩) . ويتسم العنوان نفسه بالسخرية حيث إن الناس فى المرتفعات الجبلية فى اسكتلندا لم يكونوا مستفيدين من "المرفأ العائم" المفترض ، وتأمل الشخصية الرئيسة انجى فى أن "يستمتع الجمهور بكل البرامج التليفزيونية المتعلقة به" . وبينما يصبح تأثير البترول على النسيج الاقتصادى للمنطقة هو أساس المسرحية ، فإنه يتم استكشاف جوانب هذا التأثير بطرق متعددة : مشكلة الشباب الذين اختاروا مغادرة المرتفعات ، تأثير المضاربة على الأرض على تكاليف المعيشة ، البطالة فى المناطق الريفية والحضرية ، دور السياسيين المحليين وصراع المصالح ، والنماذج الدولية فى تنمية المصادر الطبيعية .

وتتركب المسرحية من جزأين رئيسيين وعلى العكس من **أغنام الشيفيوت** فإن **المرفأ العائم** تتميز بشخصية مركزية تم رسمها طبقًا للمذهب الطبيعى أكثر من أى مذهب آخر وهى انجى التى تمثل خيطًا مشتركًا خلال المسرحية . ويتناول

الجزء الأول حياته فى المرتفعات وخاصة علاقاته مع چانيت ، صديقته التى تذهب إلى جلاسجو من أجل البحث عن المستقبل . وقد جاء قرار التركيز على مثل هذا الموقف من مناقشات الفرقة مع الشباب فى المنطقة :

لقد رسمنا الشخصيات من واقع ما كان يأمله الشباب الذى غادر المدرسة للتو : ما سوف يعملون فيه ، سواء كانوا سيمكثون فى المرتفعات - مسألة تخفيض الكثافة السكانية . وأتذكر أننى قد صُدمت فى ذلك الوقت بسبب أن ٧٥ ٪ من الشباب كانوا يريدون فعلاً البقاء فى المرتفعات ويعملون إما فى الأرض أو فى صناعة تتصل بها ، والذى لم يكن ممكنًا ... وأن حوالى ٧٠ ٪ من الفتيات كانوا يريدون الرحيل . (ماكلينان ١٩٩٠ : ٦٣) .

ويتناول بقية الجزء الأول الأعداء التقليديين للناس الذين يعيشون فى المرتفعات الاسكتلندية الجبلية وهناك خطاب طويل يلقيه صاحب الأرض وحَدَثٌ يواجه فيه انچي بعض الذين يقضون عطلة نهاية الأسبوع من الطبقات الحاكمة والذين يذبحون على الحياة البرية . ويتناول الجزء الثانى من المسرحية المشكلات الاقتصادية والتغيرات المحدودة التى سببها تطوير البترول .

ولا تعتبر المسرحية حفلة غنائية اسكتلندية شعبية ولكنها تتخذ شكلاً قريبًا جدًا من هذه الحفلات، وتحمل عنوانًا فرعيًا "حفلة موسيقية للصالح القومى" . وهى مثل **أغنام الشيڤيوت** مسرحية موسيقية بشكل كبير ، وتتسم بأغنيات

اسكتلندية قديمة تقليدية وبرامج مكتوبة خصيصًا للعرض . وهى تستفيد جدًا من الموسيقى المعاصرة كما يتضح فى أغنية "الأضواء الساطعة ، المدينة الكبيرة" وإنشاء فرقة موسيقية ثانوية تسمى نورتونز ، بالإضافة إلى فرقة فورس تين جيلز . وقد يعكس هذا التحول كلاً من التركيز على الشباب فى المسرحية نفسها وأيضًا وجود الممثل / الموسيقى دافيد أندرسون ، والذى لديه ذخيرة يصفها ماكرات بأنها "أكثر روعة من الأغلبية : أغانى حزينة، روك ، وأغنياته التى لا يمكن تصنيفها" (١٩٧٥ : ١٠) .

وتشترك **المرفأ العائم** فى كثير من الخصائص مع **أغنام الشيفيوت** ، ولكنها تمثل أيضًا ابتعادًا عن تلك المسرحية . وفى تقييمى الخاص ، بالاعتماد فقط على النص وعلى المسرحية فى العرض ، تحقق **المرفأ العائم** بعض اللحظات المسلية ، ولكنها تفتقر إلى قوة **أغنام الشيفيوت** . وفى تقديمه للمسرحية ، يعترف ماكرات بفشل جوانب معنية فى **المرفأ العائم** . وكان لديهم أربعة أسابيع يطورون ويتدربون فيها على النص ، بينما يقدمون **اللعبة هى بوچى** فى المساء . وبالرغم من التغييرات التى أُجريت لتحسينها أثناء عرضها على مسارح متجولة، فإن النص الذى تمت مراجعته يشير إلى أن هذه المشكلات لم تعالج تمامًا ويبدو أن محاولات ماكرات التجريبية أثناء التجول توحى بهذا أيضًا :

> **لم أحاول قول الكثير عما يعنيه مضمون المسرحية ، أو أساعد القارىء على تخيل التأثير الكامل للمسرحية . وكل ما أستطيع قوله هو أنه ليلة بعد ليلة كان ينجح ، أحيانًا أفضل من عروض أخرى ، ويرضى أغلبية الجمهور . (١٩٧٥ : ٣١) .**

ولا تبدو أجزاء المسرحية المختلفة أنها تتلاقى مع بعضها ككل ومع ذلك فإننى لا أشعر بالراحة فيما يتعلق باستخدام مصطلحات النقد الدرامى الأكثر تقليدًا مثل "الواحدة" و"الترابط" لكى أعلل المشكلة . ولكن تفحص مكونات **المرفأ العائم** والوسائل التى بها تم الربط بينها ، تكشف عن بعض الاختلافات الكبيرة بين هذه المسرحية ومسرحية **أغنام الشيفيوت** ، ولماذا كانت إحداهما أكثر نجاحًا من الأخرى .

ومثل **أغنام الشيفيوت** ، تتكون **المرفأ العائم** من نفس العناصر الأساسية – أغنيات، مشاهد ، منولوجات وقراءات . وأحد الفروق الرئيسية هو أن **المرفأ العائم** بها منولوجات أكثر من المسرحية الأولى ، وليست المنولوجات فى **المرفأ العائم** أكبر فقط فى العدد ، ولكن أيضًا من حيث الطول . وهذه الخطب الطويلة تجعل المسرحية تتوقف لفترة أطول كثيرًا من أى نقطة فى **أغنام الشيفيوت** ، جاعلة منها مسرحية ثابتة .

وتتأثر أيضًا ديناميكية **المرفأ العائم** بسبب الاستخدام المحدود لمشاركة الجمهور والاستخدام المحدود للكوميديا . وبدلاً من الدور الثرىّ الذى يلعبه بيل باترسون ، تفتتح هذه المسرحية بدور ماكلينان وهى مطربة چيلية فى الفرقة ، تروى قصة فين ماكول (بطل من أبطال الأساطير الاسكتلندية القديمة الچبلية) والموسيقى الافتتاحية عبارة عن نغمات بطيئة على الكمان بعنوان "مرثاة

للأطفال" ولكن ليس واضحًا من النص إذا كان الجمهور قد تمت دعوته للانضمام للتمثيل. ولا تبدأ المسرحية فقط بشكل مختلف ، ولكنها تفتقر إلى المصادر الواضحة للكوميديا الموجودة فى **أغنام الشيفيوت** . ويمكن إيجاد أشكال معتدلة من الفكاهة فى الأجزاء التى تتضمن انچى وچانيت ، مثل رحيل چانيت ، ذلك المشهد الذى يضع فيه كل من والديها الرافضين ورقة بخمسة جنيهات لها ولا يريد كل منهما أن يعرف ذلك الآخر . ولأنه يتم تصوير هذه الشخصيات بتعبيرات طبيعية (بالرغم من إطار العمل اللاخيالى) ، فإنها تحتاج إلى شكل من الفكاهة أكثر صمتًا .

وتتضمن المسرحية أيضًا شخصيات ساخرة بنفس الأسلوب العام المستخدم فى **أغنام الشيفيوت** ، ولكنها هنا تقف على حافة الجروتسك (ملهاة لا واقعية تتسم بالغرابة والشطط فى الخيال) . وفى نهاية الجزء الأول يضبط انچى وهو يسرق الصيد من خلال جماعة صيد تضم المبجل دوجال والسيدة فلورنس وتونى تريندسيتر وهم يستخدمون بنادق قوية وشمبانيا وموتوسيكلات وهليكوبيتر . وبسبب الطبيعة المهددة لهذه الشخصيات ووحشية تصرفاتهم ، لم تعد أدوارهم فكاهية . وهناك درجة من الوعى الذاتى داخل المسرحية فيما يتعلق باستخدام الأنماط المكررة ، ولكنها تفعل القليل لعلاج التأثير المتضارب لهذه الشخصيات :

فلورنس :

يشكو دوجال من أن المسرحية كلها تحاول أن تجعلنا نبدو أغبياء .

دوجال :

لا ... لا ...

فلورنس :

(للجمهور) يقول دوجال بأن المسرحية لا تتعامل مع أمثالنا من البشر بنزاهة وعدل .

دوجال :

نعم ، نعم .

فلورنس :

لم نعد نفعل هذا الشيء - (يقفون جميعهم فى طابور عند مقدمة خشبة المسرح) أنه يقول أننا حسنًا لم نعد ، أليس كذلك ؟ (ص ٢١) .

وهناك مشكلة أخرى فى المشهد وهى عدم الانسجام بين المذاهب المسرحية المستخدمة. خاصة التأثير غير الموفق لتضمين انچى فى هذا المشهد ، وهو شخصية مرسومة وفقًا للمذهب الطبيعى .

وحتى المونولوجات التى تؤديها شخصيات نمطية أو كاريكاتيرية تتسم بالحده. فعلى سبيل المثال ، هناك نغمة تهديد فى المنولوج الذى يؤديه هيرام إن . فيرام

وهو شخصية توبخ سكان المرتفعات الجبلية من الجمهور لعدم امتنانهم نحو ملوك البترول الأمريكان . وهو يفتقر إلى الفكاهة التى تتمتع بها شخصيات مثل تكساس جيم أو أندى ماكتشاكيماب فى **أغنام الشيفيوت** . ونظرائهم فى **المرفأ العائم** ليسوا موضع سخرية ، ولا يضحك الجمهور عليهم بنفس الطريقة التى كان يضحك بها فى المسرحية الأخري . وهناك أيضًا أغنيات ساخرة قليلة لتخفيف الجو العام للمسرحية .

غير أن المسرحية بها لحظات كوميدية ، أفضلها ظهور السيد ماكويرك الغريب الأطوار بخططه الطائشة للمنح من مجلس تنمية الجزر والمرتفعات . وترتكز مونولوجات ماكويرك على مواقف ثابتة من التراث القديم حيث يقوم الممثل الكوميدى بدور شخصية خيالية وتنبع الكوميديا من القصة الخاصة التى يرويها أو الموقف الذى يجد نفسه فيه ، وفى **المرفأ العائم** يُوَلِّد مظهر ماكويرك الكوميديا ويوفر الفرص لمشاركة الجمهور بينما يشير فى نفس الوقت إلى إسهام مجلس التنمية المحدود فى النمو الاقتصادى فى الإقليم .

إلى جانب تقديم تسلية مسائية مثل مسرحية **أغنام الشيفيوت** ، تحاول مسرحية **المرفأ العائم** أن تشغل جمهورها بمناظرة سياسية . ومن خلال الخطاب المباشر والقراءات ، تعقد المسرحية مقارنات بين الموقف فى اسكتلندا وبين استغلال العمال والموارد الطبيعية فى الدول الأخرى مثل البرازيل وتشيلى ، وتعتبر هذه المسرحية اشتراكية بصورة واضحة لأنها تقدم نماذج محددة مثل

تنزانيا وكوبا كحلول اشتراكية ، ولكنها تتوقع أيضًا وتسخر من اعتراضات اليمين. فعلى سبيل المثال يبدأ مالك الأرض حديثه الفردى على خشبة المسرح قائلاً : هناك "أناس عديدون خاصة أولئك الذين لا يعلمون شيئًا عن المرتفعات الجبلية، يتجولون وهم يُطنطنون بالهراء الاشتراكى فيما يتعلق بملاك الأرض فى هذا الجزء من العالم" (ص ١٧) . وليس مستغربًا أن يؤيد انجى الموقف الاشتراكى ، وهو شخصية متطورة أكثر ، بينما تظهر الانتقادات التى تطلقها الشخصيات الموجودة بطريقة أكثر سخرية .

إن هناك مشكلة فى مصداقية المادة الوثائقية فى **المرفأ العائم** لا تنطبق على المسرحيات الأخرى . وبينما يسوق القراء أو الممثلون الذين يتكلمون على لسان الشخصيات بعض التحليل والمعلومات المتعلقة بالسياق الدولى ، فإن انجى نفسه يقدم أغلبه . وبدون التقليل من شأن الشباب فى المرتفعات الجبلية ، فإن احتمال الفتى العاطل مثل إنجى وهو يلقى خطاب نيرير ١٩٦٧ عن هدف الاشتراكية فى تنزانيا على الجمهور ليس كبيرًا . وبعد مقابلة مع فريق الصيد ، يخرج انجى كتابًا آخر ويقرأ منه اصلاحات كاسترو فى ملكية الأراضى فى كوبا. وتتصل المعلومات بالموضوعات المثارة فى المسرحية ، ولكننى سوف أقول إنه كان من الممكن تقديمها بطريقة أكثر معقولية وفاعلية من خلال شخص ما خارج الإطار الخيالى ، كما هو الحال فى **أغنام الشيڤيوت** ، وحتى فى هذا الأسلوب التقديمى للمسرح فمن الممكن إجهاد سرعة تصديق الجمهور . وما هو أكثر أهمية ضياع التلاعب بالمسافة - تأثير القرب والبعد .

ولا تعتبر المسرحية ككل مركبة بطريقة فعالة ومعقدة مثل **أغنام الشيفيوت** . فبينما تتضمن **أغنام الشيفيوت** مجموعة كبيرة من المادة إلا أنها تتماسك من خلال البناء الزمنى – تحليل تاريخى مسلسل . غير أن **المرفأ العائم** تفتقر إلى ترابط المسرحية الأولى . ويعدد ماكراث كيف أنهم حاولوا إيجاد شكل للمسرحية: "كنا نعرف المجالات الرئيسة التى كان العرض مهتمًا بها ، وكان لدى فكرة تركيبية غير مترابطة ، فى استخدام انچى وچانيت كقصة تحدث من أجل ربط العناصر الأخرى بواقع المرتفعات المشهود به" (١٩٧٥ : ٩) . ولا تقدم قصة انچى / چانيت إطار عمل مناسب. وفى إحدى نقاط المسرحية يعترف انچى نفسه بعدم الترابط ويحاول أن يملأ فراغ الأحداث عند الجمهور . وبسبب التركيب غير المترابط للمسرحية ، فهى لا تحتوى على أنماط رفض كانت مؤثرة جدًا فى **أغنام الشيفيوت** .

وبالرغم من كل مشاكلها كانت مسرحية **المرفأ العائم** محاولة للتجريب فى متغيرات الشكل أو القالب وفى نفس الوقت الاستمرار فى التعامل مع موضوعات مهمة فى حياة جماهير المرتفعات الاسكتلندية الجبلية . ومثل **أغنام الشيفيوت** ، تنتهى **المرفأ العائم** بملاحظة قوية . فالمشهد الأخير يأخذ شكل حدث مألوف ، اجتماع قاعة المدينة. وتقدم الرئيسة والمستشار براون السيد بيلامى ، ممثل شركة بترول تخطط لبناء محطة ضخ فى تلك المنطقة الخاصة . ويخصص المشهد كله لإثارة رد فعل قوى من الجمهور خاصة عندما يشير بيلامى إلى موقع محطة الضخ من خلال وضع ملصقات على خريطة المنطقة . ويصف ماكلينان تأثير المشهد فى الأداء المسرحى:

كان لدينا خريطة للقرية ، مختلفة فى كل مكان، وكنا سنضع محطة الضخ فى أعلى مكان هام فى تلك القرية . ولو كانت الحانة فإن ذلك عادة ما يجلب المتعة... وقد اعتاد هذا الجزء من المسرحية أن يخلق توترًا زائدًا فى القاعة . وكان الجمهور يريد فى يأس شخصًا ما يتحدث على لسانه ، ولم يجدوا أى شخص يفعل ذلك ، لأن المعارضة كلها كانت على المنصة . وبعدُ كان بيل ريدوك فى دور انچى ينهض ويتحدث – بخصوص حاجة الناس المحليين للسيطرة على التنمية فى هذه المنطقة والحاجة إلى الوحدة ضد الاستغلال . وقد اعتاد أن يجعل الجمهور بطريقة عملية ينهض على قدميه . وذات ليلة وعلى وجه خاص ، فى نهاية خطابه ، ساد الصمت ، ثم صاحت امرأة من مؤخرة القاعة . "إنه يتحدث على لساننا جميعًا" . (ص ٦٥ – ٦٦) .

ويؤدى هذا المشهد مباشرة إلى النهاية ، والتى تشير نهاية **أغنام الشيفيوت** فى أنها تحث الجمهور على التحكم فى مستقبله ،

لقد ركزت فى الأساس على مشكلات **المرفأ العائم** لكى أشير إلى خطورة التعميم فيما يتعلق بالشكل ، وتبدو المسرحية وكأنها تتكون من نفس عناصر **أغنام الشيفيوت** ، غير أن التحليل الدقيق يكشف عن اختلافات كبيرة فى المضمون وتركيبات هذه المكونات . وبفضل غيابها أو استخدامها المحدود ، فإن **المرفأ العائم** تقلل من أهمية السرعة والنشاط فى خلق **التأثير** اللحظىّ ، وتقلل

أيضًا الدور الرئيسى للكوميديا . وتوضح هذه المسرحية أيضًا طبيعة "تصيب حينًا وتخطىء حينًا" فى هذه النوعية من المسارح ، مجموعة جديدة من الناس ، تركيب جديد من ظروف العمل ، مجموعة خاصة من الموضوعات ، والرغبة فى التجريب سوف تؤدى إلى نوعية مختلفة من الإنتاج . وإذا نظرنا إلى **المرفأ العائم** كنموذج للأعمال التالية سوف يكون خطأ . وقد مرت سنوات عديدة قبل أن تخلق فرقة ٧ : ٨٤ عرضًا آخر من أجل المرتفعات الجبلية ، **الصيد** فى ١٩٨١ . وليس واضحًا سواء كان هذا نتيجة للنجاح المحدود **للمسرح العائم** ، والتمويل أو ببساطة درجة أكبر من الإنتباه للعروض الحضرية . وما يهم هو أن الصيد برهنت على أنها عمل ناجح بأسلوب **أغنام الشيفيوت والمرفأ العائم** ولكنها أيضًا آخر العروض السياسية الواضحة فى المرتفعات الجبلية .

وقد تم تطوير مسرحية **الصيد** أو أسماك الرنجه الحمراء لسببين رئيسين . أولاً ، الحاجة إلى عمل مسرحية تتعامل مع صناعة صيد السمك والوجود العسكرى فى الجزر أصبحت مهمة أكثر . ثانيًا ، أن محاولة التجوال **بالزهور الحمراء الدموية** (١٩٨٠) فى المرتفعات، وهى مسرحية تتعلق بالسياسة الصناعية ، عززت بالنسبة للفرقة أهمية الإبداع خاصة لهذه الجماهير . وفيما يتعلق بالتجريب ، يلاحظ ماكراث :

> **فى المناطق الأكثر تصنيعًا (فى المرتفعات الاسكتلندية الجبلية) مثل ثورسو وستورنووای ، لقيت مسرحية الأزهار الحمراء الدموية**

نجاحًا . وفى المناطق الأكثر هدوءً والريفية كانت هناك خيبة أمل : ليس هذا بالنسبة لنا ، فقد أخبرونى - وقد كان لديهم مواقف نحو المعارك الخاصة بالتصنيع ونحو شخصية بيسى ، البطلة . وقد كان هناك صدام ثقافات . لقد كانوا يتوقعون من عروضنا الجبلية منذ أغنام الشيڤيوت ليس فقط عرضًا مباشرًا يمسُّ حياتهم وتاريخهم ، ولكن أيضًا ذا شكل فنى يتصل بنوعيات تسليتهم . (١٩٩٠ : ٧٢) .

ومثل **المرفأ العائم** ، تتعامل مسرحية **الصيد** مع سياق معاصر وهى مسرحية ذات قضيّـه ... تناقش قضيـه ، تربطها وسيلة روائية . وفى هذه الحالة ، فإن إطار العمل هو قصة مارى هيل ، والتى بينما فى إجازة مع زوجها فى بلاك بول ، تستسلم لشوقها فى استكشاف جذورها الاسكتلندية وتترك مدينة الملاهى وراء ظهرها فى رحلة إلى سكاى . ويتصادق الزوجان مع صياد محلى والذى يأخذهم فى رحلة خلال المينشى . وما يتعلمه الجمهور والتلال هو "الصيد" - أن هذه المناظر الطبيعية الجميلة ليست هى التى تبدو . وتتعامل المسرحية أيضًا مع عدة موضوعات مثل تأثير التكنولوچيا على صناعة الصيد ، ووجود الناتو ، وتوسيع مطار ستورنو واى للأغراض العسكرية ، والرفاهية البيولوچية وتجارب الجمرة الخبيثة على جزيرة جرونارد . وتقدم قصة التلال وتترابط من خلال راوٍ ودونالد جيمس الصياد الذى يأخذهم فى جولة على المركب . وموضوع الرحلة مثل فكرة الترتيب الزمنى فى **أغنام الشيڤيوت** يربط الحلقات بعضها ببعض ويوفر دور راوى القصة أو مرشد الجولة طريقة فعالة فى تقديم الموضوعات ووضعها فى سياق .

وبسبب أدوات التأطير ، فإن **الصيد** مسرحية أكثر ترابطًا من **المرفأ العائم** ولكنها أيضًا أكثر استمرارية من حيث الأسلوب . وهى تشبه أكثر **أغنام الشيڤيوت** فى أن هناك اهتمام قليل فى تحقيق أى درجة من الواقعية حتى فى الشخصيات الرئيسة وهى تأسر مرة أخرى فكاهة وتنوع المسرحية الأولى . وتستطيع **الصيد** التحرك من التتابع الافتتاحى فى مدينة الملاهى إلى أغنية يقدمها كلايسكو بافين وكاسيلبين كراب (يصاحبها أرثر على آلة البانچو) . وتنغمس المسرحية فى سخرية مع كاريكاتير للبحرية الأمريكية ومؤيدى الـ أس . دى . بى وأعضاء الكنيسة ولكن دائمًا ما تؤدى الفكاهة إلى نوع من التوازن مع الجدية مما ينتج عنه نغمة أخف مما يتضح فى **المرفأ العائم** . والأغنيات الساخرة العديدة مثل تلك التى عن الناتو والـ أس . دى . بى تساهم أيضًا فى الحيوية والتأثير الكوميدى لهذه المسرحية .

وتشارك **الصيد** المسرحيات الأخرى فى الاتجاه ، وهى صفة فى هذه النوعية من المسارح ، من أجل تقديم موضوعات سياسية معقدة بتعبيرات بصرية وغالبًا فكاهية بهدف توضيح سخريات موقف معين . ومثال جيد على ذلك هو استعراض البحرية الأمريكية لخطط الدفاع عن مطار ستورنو واى باستخدام شخصيات إيڤان وچون بل ومس أمريكا وبونى اسكتلندا وتعرض الاستراتيجية من خلال القياس على لعبة كرة القدم . ولكن بعض الموضوعات مثل تجارب الجمرة الخبيثة على جرونارد يتم التعامل معها بطريقة وثائقية جادة تحكيها مجموعة من الرواة .

ويعتبر **الصيد** عمل ذو مغزى فى تاريخ الفرقة لعدة أسباب . فقد أظهرت بعد عشر سنوات من **أغنام الشيفيوت** ، أن الفرقة مازال - استطاعتهما خلق مسرحية سياسية صريحة ، مستخدمة أشكالاً موسيقية وتقديمية ولا تزال تولد استجابة حماسية لدى الجماهير . وتشير أرقام الجمهور فى جولة المسرحية لفصل الخريف إلى متوسط ٨٠ ٪ من معدلات الحضور فى المرتفعات والجزر الغربية وأيضًا عرض الثلاثة أسابيع فى مهرجان أدنبرة .

إن التحليلات الشخصية لماكلينان وماكراث عن العمل لا تكشف عن التقريبية التى تميز تحليلات **المرفأ العائم** . ويتذكر ماكراث :

"لقد احتفظنا بسجل لتعليقات الجمهور ورد فعله فى تلك الجولة وقد كشف عن حماس وإحساس بامتلاك هذا النوع من المسارح ، وشعور بالانغماس المفصل فيما حدث له ، والذى قد أظهر أن مشاعرنا بالنسبة للشكل ، وتطابقنا السياسى مع تشكيل العامة للاهتمامات الشعبية وعلاقتنا المستمرة مع المجتمعات كانت كلها تتلقى مساندة قوية من جماهير شعبية عريضة" (١٩٩٠ : ٧٣) . وتقدم ماكلينان مناقشتها عن العمل بقولها أنه "بالنسبة لى كانت أكثر الجولات تعاونًا ونجاحًا فى المرتفعات بما فيها **أغنام الشيفيوت**" (١٩٩٠ : ٩٨) وتصف انغماس الجماهير فى أماكن مختلفة طبقًا لاهتماماتهم المحددة "فى الموانىء على سبيل المثال فإن القلق على حصص الصيد وإشارات الـ إى . إى . سى ، فى كل مكان - خاصة لو كان هناك حضور نووى قوى - موضوعات دفاع" (١٩٩٠ : ١٠٤) .

وهما يشيران أيضًا إلى التصفيق الحار الذى نالته **الصيد** ، إن موضوع "التصفيق الحار" هو موضوع مثير للنزاع ، وغالبًا ما يشكو ماكرات من أن النقاد لا يفهمون العمل ومن ثم فإن مراجعاتهم السلبية لا يمكن أخذها على محمل الجد . وقد تبدو من النفاق حينئذ الاستفادة من المراجعات الإيجابية من جانب النقاد الوطنيين المؤثرين عندما يوجدون . ومع ذلك فهم يمثلون تحليلات خارجية ويشكلون مصادر هامة للمعلومات فى أى محاولة تأثير عمل ما ، ويشير ماكرات وماكلينان إلى المراجعات التى قام بها هارولد هوبسون وچون فاولر . وتعتبر مراجعة هوبسون شيقة لأنها تقدم أيضًا إحساسًا عن كيفية عرض المسرحية على خشبة المسرح :

> **يرتكز أسلوب ماكرات على قاعة الموسيقى ويعطيه هذا فرصًا رائعة وباستعمال قطع قليلة من الورق المقوى الملون يستدعى تصورات حفلة المدرب والطائرة وزورق يهتز فى البحر الهائج وأيضًا وادى صغير مظلم تظهر خلفه الشمس التى تغرب على الساحل الهادىء . وهنا يكون لبطلتـه التى أدت دورها بشكل رائع مارى آن كوبورن كفتاة وصلت فى التو من بلاك بول ، لها رؤيتها .... وسيمون ماكينزى التى ترشد البنت وزوجها عبر المياه تغنى مرثية عن إنهيار صناعة السردين والتى تغمر القلب بالحزن والفرحة الحزينة والتى تتحول إلى كرامة مخزنة فى مجاوبة صوتية لنواح السيد ماكرات على تأثير حرب الجرائيم . ولو فاتك مشاهدة المسرحية الصيد فسوف تزداد حياتك فقرًا . (ماكلينان ١٩٩٠ : ١٠١) .**

وهناك عرضان صحفيان لچون فاولر يصفان المسرحية فى أدنبره وستورنو واى . فقد كتب چون لجريدة جلاسجو هيرالد يزعم أن "إن هدية فرقة ٧ : ٨٤ اسكتلندا هى أنها جعلت المسرح السياسى متعة ، مزيج نادر ... فقد كان الجمهور حالاً يغنى فى سعادة مع الكورس (ماكلينان ١٩٩٠ : ١٠٣) . وفيما بعد وبعد تقديم تلخيص للعرض فى لويس يكتب : "أربعمائة شخص خرجوا فى المطر، وعلى الرغم من الرسالة الخاصة بسفر الرؤيا ، كانوا يضحكون بشكل غير معقول . وقد كانت مشاهدة الصيد بالنسبة لى تبرئة جديرة بالملاحظة للمجادلة التى يفتتح بها چون ماكرات كتابه ... أمسية جميلة فى الخارج (ماكلينان ١٩٩٠ : ١٠٤) ، ودليل آخر على رد الفعل نحو العرض يسجل فى الكتاب الذى احتفظت به الفرقة عن الجولة والرسائل المكتوبة إلى وعن العمل . وتضع ماكلينان رسالة منشورة فى **ستورنو واى جازيت** والتى بوضوح تظهر ليس فقط المتعة الكبيرة للعرض ، ولكن أيضًا الثقة والتشجيع والتضامن الذى ساعد العرض على إلهامه (١٩٩٠ :١٠٤).

وتمثل **الصيد** إنجازًا ، وأيضًا نقطة تحول فى عمل الفرقة وبالأخص فى عروضها الجبلية . وكما لاحظت فى السابق ، فإن ماكلينان تصف العرض كآخر العروض التى تحمل بصمة خاصة فى أسلوبها فى العمل (البحث) النقاش ، الكتابة ، إلخ) (١٩٩٨ : ٩٨) . وبهذه الطريقة فإن العرض الجبلى التالى **الباناك** (١٩٨٥) يعتبر علامة فى الابتعاد عن المسرحيات التى ناقشناها حتى الآن . وتعتبر المسرحية تعديل موسيقى (بواسطة ماكرات) لقصة نفس الاسم التى كتبها

فيون ماكولا ونشرت عام ١٩٣٢ . وتعتمد كلية على الاستخدام الدرامى للقصة وباستثناء بعض الأغنيات واستخدام الخطاب المباشر من خلال الشخصية الرئيسية (الذى يروى قصته) فإنها لا تعتمد على شكل المنوعات فى المسرحيات السابقة . وهى تتبع موسم ١٩٨٢ والذى كان بداية الاعتماد المتزايد على تعديلات المسرحيات القائمة المكتوبة بشكل طبيعى ، وأيضًا من العشرينيات والثلاثينيات . وبينما كان هذا الاتجاه الجديد من ناحية محاولة للاهتمام بالكتاب المهملين والأعمال الشعبية فى الماضى ، فقد كانت أيضًا وسيلة عملية لتوليد مادة جديدة مناسبة تنتجها الفرقة . إن إبداع العمل الجديد على أساس تعاونى جماعى هو عمل مكثف يحمل المخاطرة. وليس من الغريب على الفرق التى تبدأ باختراع مسرحياتها أن تتحول إلى الكتاب الخارجيين أو النصوص المتوفرة بعد فترة من الوقت . ونتذكر الينر ميثڤين كيف أنه بعد سبع سنوات شاقة من الكتابة الجماعية بدأت تشارابنك البحث عن نصوص بواسطة كتاب من الخارج والذين سوف "يبقون على روح تشارابنك فى معالجة موضوعات اجتماعية صعبة وتقديم أدوار نسائية رئيسة" (كويل ١٩٩٣ : ١٧) . ويجدر ملاحظة أنه باستثناء الجولة الثانية العارضة للمسرحية مثل **أغنام الشيڤيوت** والألباناك ، فإن الفرقة كانت تخرج أعمالاً جديدة كل عام .

وتعتبر مسرحية **الألباناك** أيضًا علامة مميزة على بداية إخراج السياسة من عمل الفرقة . وقد أخرجت من البرنامج الفقرة المعتادة التى تشرح "حتمًا إننا نتحدث عن السياسة : لأنها واقع الحياة اليوم" والمسرحية نفسها تفتح بالراوى الذى يخاطب الجمهور :

مرحبًا ، وأهلا بكم فى عرض ٧ : ٨٤ الجديد ، شىء لطيف العودة هنا ... وكما تعرفون فإننا عادة ما نجلب شيئًا ما عن الحياة فى هذه الأماكن - ولكن جحيم السياسة : هذه المرة ، اعتقدنا أننا سنتغير - شىء ما لطيف وليس مثيرًا للجدل بالمرة ، ولذا فقد قررنا أن نخرج كتابًا ...

وقد كانت القصة نفسها ذات أهمية فى الوقت الذى كتبت فيه بسبب تعاملها الواقعى مع حياة الجبال ، وتتعامل القصة مع تقدم عمر شاب يسمى موردو . فهو يحاول الهروب من حالة الخوف التى تنتابه فى الأماكن المغلقة فى مجتمع المنسحبين من الكنيسة فى المرتفعات الجبلية وذلك من خلال دراسة التربية فى الجامعة فى جلاسجو . وعندما يموت والده يضطر لتحمل مسئولية أمه والمزرعة الصغيرة . وتستكشف المسرحية الصراعات داخل الحياة الجبلية والتركيز يتم على الأعداء الداخليين لثقافة الچيلك خاصة مذهب الكالڤينية الاسكتلندى . وتروى القصة من وجهة نظر شخصية بلا أى محاولة للوصل بين خبرة موردو والسياق الاقتصادى أو الدولى . وينتعش المجتمع الذى بلا حياة ومعه موردو ، ليس من خلال الاشتراكية ولكن من خلال روح موسيقى الچيلك .

وحتى العرض المسبق عن العمل فى جريدة **جلاسجو هيرالد** لتشارلز هارت يقلل من أهمية التحول فى عمل الفرقة ويصف **الألباناك** بأنها "أعظم لأن هناك ١١ فردًا على خشبة المسرح بما فيهم فرقة أوشيان الموسيقية وأنها أكثر طموحًا

لأنها تعتبر علامة على التحرك بعيدًا عن الأسلوب السياسى الصريح والتى بها أصبحت الفرقة شيئًا صغيرًا مريحًا أكثر من اللازم عبر السنين ". وتشير نفس المثالة إلى تعليقات ماكرات فيما يتعلق بالعرض والتى يؤكد فيها على المدى أكثر من السياسة : "لقد شعرت بأن **الصيد** هى نهاية الخط بالنسبة لهذه العروض الخاصة ... ولابد أن نواصل التطوير والنمو وإلا أصبحنا بسهولة مهمشين". ويستمر هارت فى الربط بين هذه المحاولة فى "التنوع الفنى" وسحب منحة مجلس بريطانيا العظمى لـ ٧ : ٨٤ (إنجلترا) فى العام السابق .

ومن الممكن أن يكون التحرك لزيادة مدى العروض الجيلية قد تم لصالح تأكيد أهمية هذا الجانب فى عمل الشركة لأنه كان فى ذلك الوقت تتم صياغة التنقلات المختلفة (التجول فى الأراضى الجبلية، وعروض ماى فيست ذات المدى الواسع ، والجولات الصناعية ذات المدى البسيط) . وقرار شمول الموسيقى التى كتبها أيدى ماجوير وقامت بأدائها فرقة أوشيان الموسيقية الاسكتلندية الشعبية قد يكون له صلة أيضًا بالحاجة لتأكيد نجاح العرض . وقد نالت **الألباناك** استجابات حماسية من النقاد والجماهير . والمدخلات والمراجعات المتضمنة فى سجل الأداء بالنسبة للجولة تشير إلى حضور مكثف وتمتدح جودة الأداء ، التمثيل الرائع والموسيقى من أبيردين إلى ستورنوواى . وقد ساعدت الرقصات التى أعقبت كثيرًا من العروض على جذب الجماهير وجعلت الجولة ممتعة ومتعبة بالنسبة لفريق الممثلين .

ومما يدعو للسخرية أن الحركة الطموحة لأخذ العرض إلى مدى أوسع إلى الجبال لم ينظر إليها بارتياح من جانب مجلس الفنون الاسكتلندى وتزعم ماكلينان (لقد أصبحت علامة سوداء ضدنا - علامة على الافتقار إلى الواقعية الجديدة!) (١٩٩٠ : ١٤٨) . وليس غريبًا أن العروض الجبلية التالية فى الثمانينيات قد خفضت إلى ثلاثة أو أربعة ممثلين كانوا يتجولون لفترات أقصر من الوقت ويعتمدون على ضمان أفلام فرى واى لماكراث . وتعتبر مسرحية **هناك أرض سعيدة** (١٩٨٦) تاريخ ناقد للمرتفعات الجبلية يحكى من خلال "أغنيات كانت تأتى من الناس" و**ميرى مهور** : **امرأة من السماء** (١٩٨٧) ، هى قصة لمارى ماكفرسون (١٨٢١ - ١٨٩٨) التى كتبت بعض أهم الأغنيات بلغة الچيلك . وبينما تعيد هذه العروض تقديم بعض اتجاهات المسرحيات القديمة ، فإنها تركز فى الأساس على تاريخ حياة وتقاليد الجبال .

وتظل مسرحيات الجبال واحدة من الإنجازات الهامة لفرقة ٧ : ٨٤ (اسكتلندا) . ويمثل هذا العمل إلتزامًا عبر خمسة عشرة عامًا نحو مخاطبة التاريخ والاهتمامات المعاصرة للناس فى إقليم معيّن . وقد كان التحليل الماركسى والمشكلات الاقتصادية وممارسة التمعن فى الموقف الاسكتلندى فى السياق الدولى ، كان جزءً من محاولة متعمدة لإخبار الناس وممارسة القوة عليهم واحتكارهم . ولكن كانت المسرحيات أولاً وأخيرًا احتفالاً بالثقافة الجبلية و"أمسية جميلة فى الخارج" وكان الاستخدام المستمر للموسيقى والأغنيات والكوميديا داخل المسرحيات وأيضًا الرقصات التى أعقبت العروض كان يشهد

على هذا . وأهم التغيرات الملحوظة فى هذا المجال من عمل الفرقة عبر السنوات كانت تتضمن التحرك بعيدًا عن المعالجة الوثائقية والجدلية للموضوعات الموجودة فى **أغنام الشيفيوت والمرفأ العائم والصيد** إلى المسرحيات الروائية والاحتفالية من منتصف إلى أواخر الثمانينيات - **الألباناك ، هناك أرض سعيدة وميرى موهور** . وعلى الرغم من الاختلافات الشكلية والموضوعية بين المسرحيات الفعلية فإن الأعمال كانت تتصف بأساليب اقتصادية ولكن جديدة ودائمة مصممة للعمل فى مساحات صغيرة وغير مجهزة بالأدوات . ولكن ما هو أكثر أهمية ما كان مشتركًا فى كل الأعمال كان الاهتمام بزيادة الانغماس ومشاركة الجمهور الذى أبدعت من أجله هذه المسرحيات .

التمثيل لجماهير الحضر

تتقاسم العروض الحضرية بعض ملامح المسرحيات الجبلية ، ومع ذلك فهى تتعامل مع موضوعات مختلفة وتستفيد من التقاليد المختلفة للتسلية الشعبية . وقد جاءت هذه الخطوة فى عمل الفرقة من الدروس المتعلمة أثناء تجول **أغنام الشيفيوت** وتساعدنى توضيح نظرية ماكراث فيما يتعلق بالحاجة إلى تنوع لغة المسرح من أجل الوصول إلى الجماهير المختلفة . لقد تحولت **أغنام الشيفيوت** فى مسارح الحوادث فى الحزام الصناعى لاسكتلندا وأيضًا المرتفعات الجبلية وقد لقيت استحسانًا فى كلتا المنطقتين . ويربط ماكراث نجاح المسرحية مع جماهير الحضر بحقيقة أن "عائلات أكثر من نصف الطبقة العاملة فى تلك

المناطق أقاموا هناك من المناطق الجبلية تحديدًا للأسباب المعطاة فى المسرحية" (١٩٨٤ : ٧٠) . ولكن أصبح من الواضح أيضًا ، مثل المرتفعات الجبلية ، أن المناطق الصناعية كان لها اهتماماتها المحددة . وقد أدرك ماكرات أن "**أغنام الشيفيوت** على الرغم من شعبيتها واستحسانها ، لم تتطرق إلى بؤس المدينة ، والانحدار المعمارى واليأس المتمثل فى الاعتياد على الكحوليات والجريمة وعنف المعيشة فى أماكن عديدة من اسكتلندا الصناعية" (١٩٨٤ : ٧١) . وقد كان هناك أيضًا مسارح أحداث جديدة مرتبطة بالطبقة العاملة فى المدينة والتى لم تكن قد استكشفت بعد وبالتحديد دائرة أندية عمال المناجم وصالات الاتحاد . وكانت **اللعبة هى بوجى** (١٩٧٤) أول عرض أنتج لهذا السياق الخاص .

إن مسارح الأحداث بالنسبة لهذه الخطوة الجديدة فى عمل الشركة تعتبر شىء أساسى لفهم **اللعبة هى بوجى** كحدث . ولم تتطلب أندية العاملين المتجولة وقاعات الاتحاد فقط التطرق إلى شبكة عمل جديدة من الأشخاص ، ولكنها أملت أيضًا شكل المسرحية . ومن أجل إقامة دائرة متجولة فإن أعضاء الفرقة اقتربوا من مجالس التجارة المختلفة . غير أن الحجوزات كانت فقط الخطوة الأولى وكانوا يدركون جيدًا أن تمثيل نادى عمال المناجم كان تجربة مختلفة عن التمثيل فى قاعة القرية فى المرتفعات الجبلية . ويتذكر ماكرات الإدراك الواعى بإمكانية الفشل فى مثل هذا الموقف وفى مسرحية **أمسية سعيدة فى الخارج** يقدم تحليلاً مفصلاً عن أول عرض للمسرحية فى نادى عمال المناجم فى جليتروثيس ويصف كيف أن التمثيلية "لاقت المتاعب حتى تتصل بالجماهير

وتطمئنها" وتظهر علامات التضامن الطبقى بطريقة مسرحية وشخصية وأيضًا سياسية ، وتتحدث لغة الجمهور بطريقة جديدة" (١٩٨٤ : ٧٦) . ومن المهم ملاحظة أن الفرقة لم تفرض نفسها على الناس الذين كانوا بالداخل من أجل مشروب اجتماعى ، وقد كانوا يصرون على أن تدفع الجماهير شيئًا ما ، ولذا فقد كانوا يعرفون أنهم قد اختاروا مشاهدة العرض .

وكونها تحمل عنوانًا فرعيًا "عرض فرقة ٧ : ٨٤ لجون ماكلين ، تستخدمه مسرحية **اللعبة هى بوجى** قصة جون ماكلين وهو بطل اشتراكى من أيام **ردكلايد**، كإطار عمل لمعالجة المشاكل المعاصرة فى المناطق الصناعية . وارتكزت فرصة التركيز على ماكلين على نفس المنطق بالنسبة لإظهار الانتصارات فى تاريخ التصفيات فى **أغنام الشيڤيوت** . ولكن بدلاً من تتبع تاريخ سياسة كلابد سايد الاشتراكية بطريقة زمنية فإن **اللعبة هى بوجى** تقفز بين عصر ماكلين (تقريبًا ١٩٠٣ - ١٩٢٣) والحياة المعاصرة فى جلاسجو ، ويتم الربط مؤخرًا بين "عندئذ" و"الآن" فى المسرحية عندما يستدعى ماكلين أحد الجمهوريين العماليين الاسكوتلنديين ويخرج الممثل الذى يلعب دوره ليعلن عن الحاجة إلى هذا النوع من العزيمة فى الوقت الحاضر . إن هذه المناقشة الأساسية هى التى تربط الأجزاء المختلفة فى المسرحية بعضها ببعض .

وتأخذ هذه المسرحية شكل عرض المنوعات وهى تصف نفسها هكذا . وأحيانًا ما يجعل لاشىء ماكدونالد ، الشرطى الذى يطارد جون ماكلين ، يجعل

الممثلين يستمرون فى تصرفاتهم مصممًا على أن هذا "عرض منوعات كله اسكتلندى وملىء بالفكاهة" ويفتتح بيل باترسون العرض مرحبًا بالجمهور ، وواعدًا "بأغنيات قليلة وبعض التصرفات وبعض الحقائق المتعلقة بالطريقة التى نحيا بها اليوم" . ويعتبر الافتتاح ذو أهمية خاصة بسبب أسلوبه . ويقدم باترسون نفسه وأعضاء الفرقة الموسيقية مع ملاحظات بارعة . إن التسلسل التقديمى كله (الخطب والأغنية) يؤكد على التسلية . ويبدو أن هناك محاولة واعية للتقليل من أهمية "المسرح" وهناك عنصر معين من السخرية مرئى للجمهور فى هذه الفكاهة . والممثلان الوحيدان اللذان يتصرفان أساسًا "كممثلين" (لا يعزفان بالفعل على الآلات) يتم تقديم اسميهما بسرعة ، بينما يتم تقديم الموسيقيين بدقة أكبر . وتعتبر الفرق الموسيقية أحد ملامح تسلية النوادى الأكثر انتظامًا من الفرق المسرحية .

ويتم عرض الأغنيات والمنولوجات والاسكيتشيهات جميعها بنفس الأسلوب المستخدم فى **أغنام الشيفيوت** . غير أن الاختلافات الرئيسة بين المسرحيات تتضح فى مضمون هذه العناصر . فعلى سبيل المثال تستفيد كل من العروض الجبلية وعروض المناطق الصناعية من الموسيقى ولكن ليست نفس الموسيقى . فالأولى تستفيد من أغنيات الجيلك التقليدية والموسيقية الشعبية بينما تعتمد الأخيرة على أشكال معاصرة أكثر من الموسيقى ، خاصة موسيقى الروك . وليس غريبًا أن يلتحق الموسيقى دافيد أندرسون والمطرب تيرى نيترون بالفرقة من أجل **اللعبة هى بوچى** . وتتراوح وظيفة الأغنيات كما فى المسرحيات الأخرى من

الأرقام مثل "هيا نتمشى على كلايد" ومسرحيات ساخرة تتعلق بهواة كرة القدم ، إلى أغنيات كحركة تتصل من حيث الموضوع بالمشاهد مثل "إنها نبت" . ويتم الاعتماد على الموسيقى لإعطاء العرض شعورًا حضريًا .

إن مادة ولغة هذه المسرحيات تختص بالمناطق الصناعية الحضرية مثلما كانت مادة ولغة عروض المناطق الجبلية تختص بالمناطق الريفية. إن خيوط المسرحية والتى تصور الحياة المعاصرة تدور حول زوجين صغيرى السن چوردى وإنا وبلطجى شاب متمرد ، ماكويليام . وهذه الشخصيات تعامل مثل انچى وچانيت في **المرفأ العائم**، بطريقة تحقق التأثير الطبيعى ولكن من خلال صفات ومواقف مرسومة بشكل واسع . ويتم تقديمها فى ضوء تعاطفى ولكن يتم استثارة العطف فقط لفترة طويلة بما يكفى لانغماس الجمهور مع هذه الجماهير - والتأكيد الحقيقى على "النظام" الذى يحاولون البقاء فيه . وتعتبر المصطلحات واللهجات وأيضًا مشاكل هذه الشخصيات متعلقة بالطبقة العاملة وتعطى المسرحية شعورًا محليًا قويًا . وتتزوج إنا البالغة من العمر ١٨ عامًا والتى تخشى "أن تركن على الرف" تتزوج من "چوردى الذى وظيفته القتل" وعلى الرغم من آمالهما، ينتهى الحال بهما إلى أسفل نفسيًا وماليًا ، وبينما المواقف كلها واقعية جدًا ويمكن التعرف عليها ، تتعامل المسرحية معها غالبًا بطرق غير واقعية وفكاهية . وهى تضم أيضًا أكثر من كاريكاتير عن رجال الشرطة ورجال الصناعة فى روح **أغنام الشيفيوت** ، وحتى أندى ماكيتشاكماب يظهر مرة أخرى .

ويأخذ المنولوج ، كأحد مكونات فى المسرحية ، وظيفة مختلفة عن تلك التى قام بها فى **أغنام الشيفيوت** . وبسبب وجود شخصيات ثلاثية الأبعاد مثل إنا وجوردى ، مثل انچى وجانيت فى **المرفأ العائم** ، فإن المنولوج يوفر طريقًا مختصرًا لتقديم وتطوير هذه الشخصيات . ويعمل منولوج إنا الأول كنوع من اختصار خبراتها وتطلعاتها ، وبينما هو مسلى ، فإنه يحرك أيضًا التعاطف معها كشخصية . ويتعمد ماكرات استخدام هذا الأسلوب :

> **تعتبر الأحاديث الفردية مهمة لأن ظهور الشخصية الواحدة الممتد يسمح للجمهور بأن يقترب من فهمها ، ويسمح لها وللممثل بأن يتموا إلى النهاية قدرًا كبيرًا من العلاقات بين الشخصية وبيئتها - المجتمع والعائلة والطبقة . ويسمح لهم بالكشف عن تاريخهم ودوافعهم وآمالهم فى المستقبل وأن يقتربوا أكثر وفى نفس الوقت يحتفظوا بمسافة ووجهة نظر وإدراك للذات والذى لا يعتبر سهل فى المشاهد الطبيعية . ولأنها لابد أن تتعامل مباشرة مع الجمهور ، فإن الجمهور سوف يحكم عليها بنفس الطريقة التى يحكم بها على شخص يقابلونه للمرة الأولى . وسوف تزداد قدرات الجمهور الناقدة حتى وهو يستمتع بوقته (ماكلينان ١٩٩٠ : ١٣٢) .**

وتستخدم نفس الوسيلة لإحداث تأثير ساخر فى منولوجات آندى ماكتشاكيمب ولافينيا ماكبا نجل . وكل من هاتين الشخصيتين اللتين تتم معاملتهما بتعبيرات ساخرة كما تشير إلى ذلك أسمائها ، يلقيا خطبًا مطوله

مباشرة إلى الجمهور ، وتعتبر هذه المونولوجات الكوميدية مصدرًا رئيسًا للفكاهة في المسرحية ، ولكنها تكشف أيضًا النفاق وجشع هذه الشخصيات . وعلى المستوى الأكثر خطورة ، تشكل خطب ماكلين في المسرحية سلسلة مونولوجات وتكون جزءً كبيرًا من التحليل السياسي داخل المسرحية . وكشخصية تاريخية ذات سمعة كبيرة ، يسمح له بالتحدث عن نفسه ولكن ما هو أكثر أهمية أنه يلقى فى جمهور معاصر الخطب التى كان يلقيها فى تجمعات العمال فى أيامه .

وتتضح مميزات شكل عرض المنوعات وكذلك التحرر من قيود الرواية أو قيود المذهب الطبيعى فى اسكيتشهات مسرحية **اللعبة هى بوجى** . فعلى سبيل المثال فإن مسلسل الألغاز التليفزيونى هو مصدر للفكاهة ، ويوفر أيضًا وسيلة فعالة فى الإشارة إلى ما سوف يمر به إنا وچوردى فى حياتهما ، وبينما هما فى شهر العسل ، نجدهما يؤديان دور المتسابقين فى "قهر النظام" ويتعلمان درسًا صعبًا فيما يتعلق بصعوبة هذا الفعل . وتدير چوردى العجلة وتعرض السلع حتى يتوقف الجرس وبعد ذلك يستطيع إنا إنفاق النقود التى صرفها . وفى كل مرة يعتقدان فيها أنهما قد كسبا أرضية تقل قوتهما فى الإنفاق ويصبح الأمر أكثر صعوبة فى التوافق . ويستفيد المشهد من شكل شعبى ، عرض اللعبة ، من أجل توضيح مشكلة العامل الأجير فى النظام الرأسمالى ، ولكنه أيضًا اختزال ومع ذلك فهو وسيلة قوية لتصوير مستقبل الزوجين . ويتم توضيح الفكرة أكثر عندما تعرض نفس المشكلة على أرضية المصنع فيما بعد فى المسرحية .

ونفس المبدأ فى الاقتصاد ينطبق على تمثيل هذه المسرحيات على خشبة المسرح . وكانت الجولات الحضرية تتطلب تجهيزات يمكن حملها مثل تلك التى تستخدم فى المرتفعات الجبلية . وتتطلب توجيهات خشبة المسرح بالنسبة لـ **اللعبة هى بوچى** مساحة تمثيل واضحة مع عمود إضاءة على جانب واحد يحدد منطقة ماكلين والفرقة الموسيقية على الجانب الآخر .

> **إن "التجهيزات" الأخرى هى أشياء سهلة النقل والحمل يتم احضارها إلى منطقة المشاهد المركزية حيث تكون مطلوبة . ولا تتطلب أغلبها شيئًا . ولابد أن يستدير جهاز قهر النظام وهو اختراع يقوم على طرق التنافس التافهة لألعاب التليفزيون ويستدير من جانبه المتألق لكى يصبح فيما بعد ، آلة العمل ، الشىء الحقيقى. ويمكن أن تكون الإضاءة بسيطة أو باهرة ، وهذا يتوقف على المصادر المتاحة . وملابس التمثيل هى المؤثر البصرى الرئيسة". (ص ١٠) .**

إن هذا النمط من التنوع هو شىء شائع فى تصميمات التجهيز بالنسبة لهذه العروض . وغالبًا ما يتم الوفاء بكل المتطلبات المشهدية من خلال أشياء مصممة جيدًا لها استخدامات متعددة وأيضًا القماش الخلفى المرسوم عليه . ولكن دائمًا ما تتم معالجته بتعبيرات أسلوبية .

وتعتبر الجوانب المشهدية فى الأعمال ثانوية بالنسبة لجذب الجمهور ، عاطفيًا وعقليًا ، من خلال المسرحية نفسها ، ومثل **أغنام الشيڤيوت** فإن **اللعبة**

هى بوجى تجـحـذب الجمهور بالكوميـديا والأغنيات القومية قبل أن تخوض فى أرضيـة الكآبة . فعلى سبيل المثال فإن المشاهـد التى تصـور مغازلة إنا وجوردى والزفاف هى فكاهيـة وحيوية على الرغم من أن كليهما يصل إلى حالة من اليأس فيـمـا بعـد فى المسرحيـة . وينطبق نفس النموذج على تقـديم مـاكلويليـان والذى يصبح مشوشًا بشكل متزايد .

ويجـذب الجـمـهـور إلى قصص هذه الشـخـصيـات المعاصـرة وصـغـيـرة السن ، ويشـجـع أيضًـا على رؤية مشكلاتهـا فى سيـاق أكبـر وبطـريقـة مـعـقـدة . وتعـتـبـر الملاحظة الأخيرة للمسرحية إيجـابيـة ومتحـدية . أمـا ماكلين كـرمز لرد كلايد له الكلمـة النهـائيـة ويلجـأ إلى الطبقـة العـاملة من أجل السـيـطرة على مـسـتـقـبلهـا ، وتؤكد الأغنية الختامية على الحاجة إلى "إخراج الرأسماليين" .

وقـد نالت العـروض الحـضـرية ، مـثل العـروض الجـبليـة التى تبـعـتـهـا استـجـابات مـخـتلطة . وبمقـارنة **اللعبـة هى بوجى** بالمسـرحيـة الأولى يقـول جوزيف فاريل :

> **إنها لم تحمل أبدًا نفس المعتقدات . لقد بدت الخطب حول قيمة الفائض ملفقة وبدت العبارة المباشرة ضعيفة . وكانت هناك قوة لا يمكن إنكارها فى حوار وحركة العمل وقدر كبير من الفكاهة فى رجل الشرطة الذى كان يتعقب ماكلين ، ولكن لم تكن السياسة داخلة بشكل جيد ولا صور التعبير الطبيعى عن الأحداث . (١٩٨٦:٥١) .**

ويعتقد إنجاس ماكلود والذى ينظر إلى ماكرات على أنه يقوم بأعمال التسلية أولاً وقبل أى شىء - يعتقد بأن الافتقار إلى السمو من الناحية السياسية ليس سببًا كافيًا لغض النظر عن المسرحية ويدافع بقوله أنه حقًا إنها الطريقة التى تساق بها الرسالة الأخلاقية / السياسية - التحرش المستمر بمشاعر الجمهور من خلال المؤلف - هى نفس التسلية فى **اللعبة هى بوچى** ، ومن الممتع التفكير فى مراجعة عرض دبلن للمسرحية بالنسبة **لمسرحيات وممثلين** وهى تركز كلية على نوعية الأداء وقوة العرض .

إن اللعبة هى بوچى مزيج چون ماكرات الرائع لخطب چون ماكلين السياسية فى جلاسجو ، كل التنوع الذى اعتقد الفرد أنه قد اختفى طويلاً والتقديم البسيط حتى لأناس حقيقيين فى مواقف حقيقية كان له الفوز منذ الليلة الافتتاحية . ولا يمكن تصديق التنوع . ويتسلل بيل باترسون خارجًا من خلف البطلة نحو القبعة والمعطف ويصبح ماكلين على صندوق صابون أمام أعيننا ... وتتضاعف آلان روس كممل راق من السخرية . وتستحق تيرى نيزون عرضها الخاص كمطربة . ويجسدز آليكس نوردون الخاسر المحروم رفض المدنية ماكويليام بوحشية مدمرة ومريرة وعينين تشع منهما كراهية لكل فرد وكل شىء . وأحيانًا يتوقف هذا ويصبح عرضًا ويصل إلى حالة الشىء نفسه . دعونا نشاهده على الخلفية المحلية ونرتعش . (أركر ١٩٧٤ : ٣٤) .

وحتى هؤلاء الذين وجدوا صعوبة فى ابتلاع الرسالة السياسية الشجاعة اتفقوا بشكل عام على أن العرض كان يحتوى على لحظات رائعة ولكنهم كانوا بعيدين عن التسامح بخصوص المسرحية التالية الدجاجة الحمراء والصغيرة .

وعلى الرغم من النقد الموجه لعمل ماكرات لكونه "شكليًا" فإن المسرحيات الحضرية تختلف فعلاً عن بعضها البعض أكثر مما تختلف مسرحيات المرتفعات الجبلية . وما يبقى كما هو طبيعة التحليل السياسى وكما يقترح ماكلويد، فإن هذا قد يكون الاعتراضات أكثر من المسرحيات نفسها . وتساعد مسرحية **الدجاجة الحمراء الصغيرة** (١٩٧٥) فى توضيح درجة ردود الفعل القوية نحو سياسة المسرحية وكيف أنها تستطيع أن تلقى بظلالها تمامًا على تذوق صفاتها المسلية والفنية .

من وجهة النظر الأسلوبية والشكلية، فإن **الدجاجة الحمراء الصغيرة** توظف العديد من الأساليب التقنيّة التى ناقشناها بالفعل ، ولكنها تختلف عن مسرحية **اللعبة هى بوچى** فى أنها تتحرك بعيدًا عن صيغة عرض المنوعات وتترابط مع بعضها من خلال الرواية . ومن ناحية الفكرة فهى تستمر فى تاريخ الاشتراكيين الاسكوتلنديين المشهورين والذى بدأ مع "عرض چون ماكلين" وتجعله يمتد لكى يضم ويلى جولاتشر وجيمس ماكستون وچون ويتلى . وتدور المسرحية حول سيناريو "عندئذ" و"الآن" والدجاجة العجوزة ، وهى اشتراكية فى الخامسة والسبعين من عمرها التى تخبر حفيدتها التى تساعد الحزب الاشتراكى القومى

قصة حياتها كما تتكشف بشكل شخصى وسياسى ، فى أيام ريدكلايد . وفى المشهد الافتتاحى ، تعثر هينريتا على الدجاجة الصغيرة وهى تؤدى العمل الروتينى لهارى لودر والذى يصفه ماكرات بأنه "عرض مرعب لتسلية خفيفة من اسكتلندا" والجميع يرتدون الملابس اليابانية ذات الخطوط المقلمة (١٩٨٤ : ٦٧). وبعد ذلك تستخدم فرقة الممثلين لتمثيل مشاهد الماضى وهى تحاول تعليم حفيدتها درسًا هامًا فيما يتعلق بالحاجة إلى الجمهورية الاشتراكية الاسكتلندية، وليست ببساطة دولة اسكوتلندية مستقلة . وبينما قد يبدو الافتراض بعيدًا ، فإن المسرحية كانت تلهم بالفعل من قبل أناس عديدين من ذلك الجيل الذى قابلته الفرقة أثناء التجوال فى المناطق الصناعية والذى استمر فى التعبير عن المشاعر القوية فيما يتعلق بذلك الوقت . وتستخدم كل من **الدجاجة الحمراء الصغيرة واللعبة هى بوچى** القادة والمساندين لـ ريد كلايد فى أوائل القرن كنموذج إيجابى للحركة السياسية للطبقة العاملة بنفس الطريقة التى استخدم بها "انتصارات" الناس فى مسرحيات الجبال لتشجيع المقاومة وغرس الأمل .

وإذا عرفنا أن العمل كان يتضمن العديد من نفس الممثلين النشيطين والذين قد جعلوا العروض السابقة ناجحة يصبح من الواضح جدًا أن الجدل الناقد حول هذه المسرحية كان يرتكز على الهجوم على الحركة القومية الاسكتلندية أكثر من أى اخفاقات فنية موجودة . إن قدرة المسرحية على التطرق إلى عصب الشىء تصبح واضحة فى تحليل دافيد كامبل ودوجلاس جيفورد "اللذين أعجبا سابقا بـ ٧ : ٨٤ حتى **الدجاجة الحمراء الصغيرة** :

كانت أغنام الشيفيوت تحذر من التطرف القومى ، ولكن يجب ألا تهبط الفرقة مرة أخرى إلى تفاهة تهمة الحزب الوطنى الاشتراكى

والتى تقول بأنه مغرق فى العاطفية كما فى مسرحية "الدجاجة الحمراء الصغيرة" ... وفى كل النكات الساخرة من السياسة ، وفى كل التشتيتات التى تهدف لجعل الحزب القومى الاشتراكى حزبًا مختلفًا عن الحزب القائم - كما هو الحال فى الادعاء بأنه بعد الاستقلال لن يكون هناك أى مكان أو حاجة إلى وجهات نظر سياسية أخرى - فى كل هذا كان ماكرات يهزأ بهدفه الذى نذر نفسه له وهو تقديم الحقائق من وجهة نظر اشتراكية ... وعلينا أن نأسف للتردّى فى نوع من العجرفة التى نشاهدها فى "الدجاجة الحمراء الصغيرة" والتى تجمع فى خليط واحد بين الانتهازى الردىء ، والوطنى البارع وربما الفاشيستى مع رجال ونساء يستجيبون بإخلاص وأمانه ونشاط لحالة بلادهم السيئة. (١٩٧٦: ٧) .

وبالنسبة للقوميين الاسكوتلنديين المخلصين مثل كامبل وچيفورد ، فإن المسرحية بشكل واضح تتطرق إلى عصب الأمور ، وكان كامبل يقاطع عرض المسرحية فى ليسام وادنبرة وكان الجمهور يطلب منه الجلوس). وتوحى مثل هذه الاستجابة بأن بعض أهداف السخرية أكثر قبولاً من أهداف أخرى . وطالما أن عمل الفرقة كان يهاجم الأعداء ، والذين كان هناك اجماعًا بخصوصهم ، فإن

عواطفهم الاشتراكية كانت تروق لمجموعة أكبر . وتساعد هذه الحالة فى توضيح تضمينات فرع أو لا فرع الحزب بالنسبة للفرق المسرحية السياسية . ولم يقسم العرض فقط الجماهير ، فقد كان له أيضًا تأثير على تركيب الفرقة الداخلى .

وقد اعترضت دوللى ماكلينان على معاملة الحزب وتركت الفرقة فى هذا الوقت (ماكلينان ١٩٩٠ : ٧٧) .

إن الخلاف لم يمنع الفرقة من التطرق إلى مجالات أخرى تتعلق بسياسة وحياة الطبقة العاملة الاسكتلندية . وقد ارتكزت مسرحيتان تم تقديمهما فى أواخر السبعينيات على انتقادات الجماهير بطرق مختلفة . وتتفحص مسرحية **إننا ثَمِلُون** (١٩٧٦) مشكلة الكحوليات الخطيرة وتأثيرها على الجوانب المختلفة لحياة الطبقة العاملة. وتركز الزاوية السياسية على التأثيرات المدمرة للكحوليات من خلال شخصيات ديفى وهو بائع محبط فى محل ، وزميله هارى المدمن . ويصبح ديفى الاشتراكى المخلص ومنسق العمل مريضًا ومشوشًا بخصوص الشعور بعدم المبالاة الذى يجده عند الناس الذين عمل بجد لحمايتهم :

> **إننى أقضى حياتى فى محاربة الرأسماليين لصالح العمال ، محاولاً تنظيم حياة أفضل لنفسى ولأطفالى ولكل شخص آخر : وأين هو كل شخص آخر ؟ فى الخَمَّارة . إنهم لا يريدون حتى أن يعرفها أى شىء . (ص ١٥).**

غير أن المسرحية تنظر فيما وراء توجهات العامل من أجل استكشاف عواقب الكحوليات على سيدات الطبقة العاملة . وتمثل چون زوجة هارى المحطمة نفسيًا والمطحونه جسديًا خطوة هامة فى معالجة الفرقة للمشكلات الاجتماعية التى

تؤثر فى النساء . وقد لقى العرض استحسانًا كبيرًا مرة أخرى عند الجماهير الأصغر سنًا بسبب الانتباه لعملية التطبيع الاجتماعى بالنسبة للموقف نحو الكحوليات ودور الجنس .

وقد كانت الفرقة مدركة تمامًا لطبيعة المادة الحساسة التي تقدمها للجمهور، ولكنها كانت تشعر بأن علاقتها بالجمهور قوية بما فيه الكفاية للوقوف ضد الضغوط . وقد كان اتجاهًا ضروريًا للفرقة طبقًا لماكراث :

بالضبط مثلما نحتاج لإعادة تقييم أشكال التسلية الشعبية ونحن نستخدمها ، لذا فإنه لابد من إعادة تقييم أيديولوجية جمهورنا . إن التناقضات كثيرة ومتعددة داخل الطبقة العاملة . كما أن الكثير من حياة الطبقة العاملة متخلف ورجعي - فضلاً عن التمييز الجنسي المدمر للذات ، والتميز العنصرى والتسلط وإساءة معاملة الأطفال وإدمان الكحوليات والتشوه الذاتى الفكرى ... ولهذا فإننى أعتقد أن قدرًا كبيرًا من المسرح الشعبى لابد أن يدور حول النقد الاجتماعى للجمهور ... ولكنه لابد أن يتم ذلك من موقع هوية ثقافية وتضامن سياسى أساسى . (١٩٨٤ : ٩٧) .

وفيما يتعلق بالتأثير الفعلى للمسرحية فإنه يزعم : "إننى لا أعرف الفوارق المادية التى أحدثتها المسرحية بالنسبة لعادات الشرب عند الرجال وقد تكون

مؤقتة - ولكنها بالتأكيد قد أوجدت اختلافًا فى مواقف الناس بالنسبة للنساء المسحوقات فى اسكتلندا ، والملاجىء (١٩٨٤ : ٩٨) .

وكما هو الحال مع باقى المسرحيات فإن مسرحية **إننا نملون** قد أثارت الكثير من الاستجابات . ومن الممكن العثور على تحليلات ساخرة للمسرحية . مثل عرض المسرحية التى صدر فى لندن :

> **ومن هذا المشهد المسرحى (عودة للوراء لأيام دراسة هارى) من الصعب تجنب الاستنتاج أن هارى كان مجرد بغل ، وأصدقاءه مجرد سذج وزوجته مجرد معتوهة . ليس الشراب والسكر هو الذى جعل هذه الشخصيات غير ثورية . (ستوقارد ١٩٧٧ : ٣٢) .**

وبجانب هذا التعليق نضع "استعادة ذكرى هذه المسرحية من خلال امرأة اسكوتلندية صغيرة السن بعد الإنتاج . لقد انضمت إلى فريق الإنتاج بالفرقة فى ١٩٨٨ وعندما ناقشنا موقفها نحو عمل فرقة ٧ : ٨٤ عبر السنوات ، كانت تشير بالتحديد إلى مسرحية **إننا نملون** والتى شاهدتها فى سن الخامسة عشر "كتجربة هامة" تركت أثارها عليها .

وكانت **طبلة جو** (١٩٧٩) مسرحية أخرى وجهت النقد إلى جمهورها وهذه المرة كان الهجوم على سكان اسكتلندا ككل ، دون حساسية . وكانت المسرحية رد فعل ماكرات على فشل التصويت على نقل السلطة فى ١٩٧٩ . وفى ملاحظاته

الحادة فى مقدمة المسرحية ، يلقى باللوم على كل فرد بالطلاب مرورًا بالاتحادات والجماعات السياسية بسبب "ظاهرة الإيمان بالقضاء والقدر الخطيرة التى يَعْبُق بها الهواء، وهى سلبية غير محددة" ويقدم المسرحية كتعبير عن الغضب والإحباط ، وناقوس خطر لتنبيه الجماهير لخطورة ما يحدث" . ويغوص ماكرات فى أعماق الزمان أكثر من المعتاد فى المسرحيات الحضرية لاستدعاء شكل "الجنرال" چو سميث وهو اسكافى من القرن الثامن عشر من كاوجيث فى أدنبرة. وهو بطل شعبى يعرفونه بالتحريض على الشغب باستخدام طبلته . وقد أجبرته الأحداث السياسية على الخروج من قبره :

لقد كنت ميتًا فى القبر منذ ٢٠٠ سنة وكنت أنام فى القبر بسبب كارثة المال وبسبب حروب نابليون وحروب قيصر وحروب هتلر أيضًا . ولكن اللامبالاة الشديدة للتنازل عن التصويت أنهضتنى أخيرًا من هذا السبات – وقد كان لديك الفرصة لاستخدام الطبلة– فماذا فعلت ؟ دعنى أخبرك ماذا فعلت ... لا شىء فأنت لم تفعل أى شىء . (ص ٨٠) .

ويعتبر الجمهور جزءً من موضوع هذه المسرحية مثل أحداث الماضى تمامًا :

(يذهب ويختلس النظر إلى الجمهور) من نظرتك – فأنت تعتبر الصيحة الشائعة – فأنت ما أعتاد أن يطلق عليه الإغريق القدماء

هوى بولوى - أو ما يطلق عليه السياسيون الجاهل الكبير - أنت ما أسميه الغوغاء . وإذا كنت مؤهلا للانضمام إلى رابطة غوغاء اسكتلندا القديمة - فإن عليك مسئولية إذن . وفى أيامى فإن كل رجل وامرأة وطفل كان يأخذ مسئوليته على محمل الجد . (تقرع الطبول) (ص ٩٠) .

وبالنسبة لبقية المسرحية فإن چو وزوجته وسلسلة من الشخصيات التاريخية يستخدمون الصراعات السياسية القديمة فى محاولة لتوضيح أهمية "القتال" . وتعتبر المسرحية مسرحية مواجهة بشكل مفتوح وتحتوى على خطب طويلة متعددة ، وتضم أيضًا أغنيات جيدة وأعمال روتينية كوميدية . وقد كان هذا هو أول عمل للفرقة بعد أن رحل دافيد ماكلينان ودافيد أندرسون وتيرى نيسون لكى يكونوا فرقة وايلدكات ولذا فقد ألفت الموسيقى وعزفت من خلال فرقة فين ماكيل ، وهذا الاتجاه فى ضم موسيقيين ضيوف كما فعلوا فيما بعد فى **الألباناك** يعتبر شىء عملى على أحد المستويات ولكنه أيضًا مهمًا لجودة واستحسان العمل. ويدافع بولد بقوله إنه بعد أن أصبحت لها القدرة على التنبؤ والتكرار ، فإن طبلة چو - كانت تعتبر علامة على العودة إلى "المبادىء الأساسية للاستعراض المسرحى فى عمل فرقة ٧ : ٨٤ (١٩٨٣ : ٣٠٩) .

وبينما لا يتضح تغير النغمة السياسية لمسرحيات الأراضى الجبلية حتى ظهور مسرحية **الباناك** (١٩٨٥) فإن هناك تطورًا مهمًا فى مسرحيات الحضر التى

كتبها ماكرات مباشرة عقب **طبلة چو** . وعندما تم نشرهما مع بعضهما البعض باعتبارهما "مسرحيتان للثمانينيات" فإن مسرحية **الأزهار الحمراء الدموية (١٩٨٠)** ومسرحية **الأُرجوحات ولعبة الخيل الدوَّارة (١٩٨٠)** تمثلان ابتعادًا شكليًا وموضوعيًا عن عمل السبعينيات .

وتعتبر الزهور الحمراء الدموية هى الأكثر تماشيًا مع العمل القديم فى المسرحيتين لأنها تتعامل مع نزاعات العمل وسياسية الاتحادات من وجهة نظر اشتراكية مكشوفة . ولكن البرنامج يوحى بالوعى الذاتى فيما يتعلق بمنهاجه السياسى ، ويصف الاشتباك الصناعى بأنه "الآن خارج الموضة بشكل واضح" ويبرر اختيار الموضوع : " لقد كان يبدو مهمًا - مع أنه على غير الموضة قليلاً - أن نلقى بنظرة أطول على أحد هؤلاء المشتبكين وعلى المسألة كلها ، مسألة ما المقصود بالقتال فى عصر الحروب المتعددة" .

وبينما التركيز على أهمية "القتال" هو استمرار للموضوع الرئيسى فى **طبلة چو** ، فإن الزهور **الحمراء الدموية** ، تعرض حالتها بطريقة تغلب عليها المواجهة بشكل أقل . وتحكى المسرحية قصة الشخصية الرئيسة بيسى جوردون والتى تغطى السنوات ١٩٥١ - ١٩٧٩ . وتنتقل بيسي البنت القوية ذات الروح المرتفعة إلى المدينة مع أبيها وتحصل على وظيفة فى مصنع فى ايست كيلبران حيث تنغمس بدرجة كبيرة فى سياسات العمل . ويتم تقديم المشاهد بتعبيرات طبيعية ولكنها ترقم من خلال المقدمات والأغنيات والمونولوجات . ولا تعتبر الأساليب

جديدة ولكن الترتيب يختلف عن المسرحيات السابقة ولا تعتبر هذه الوسائل جزءً من العمل أو القصة بنفس الطريقة التى كانت بها فى المسرحيات الأولى . وتقدم كل حلقة من خلال المعلن الذى يعطى عنوانًا أو ملخصًا من سطر واحد وأيضًا الزمان والمكان والحكومة المسئولة فى ذلك الوقت – ولكنه لا يتدخل أبدًا أثناء المشاهد . وتشبه هذه المقدمات فى وظيفتها تلك الوظيفة في مسرحيات بريخت . ويتم تقديم الأغنيات فى ختام الحلقة . وبدلاً من مقاطعة المشاهد الدرامية التقليدية ، فإن المونولوجات تشكل مشاهد صغيرة فى حد ذاتها وتقدم لنا رؤية بصيرة للشخصيات . وبينما يعتبر التركيب فعالاً فهو أقل راديكالية فى تشكيلة عن المسرحيات الأولية ويمثل عودة إلى أسلوب يدور حول الحوار . وليس من المستغرب تعديل هذه المسرحية كفيلم تليفزيونى .

ومن الملامح الهامة الأخرى فى **زهور حمراء دموية** والتى تشير إلى تغير فى نغمة المسرحيات هو المشهد الأخير . ومما يعتبر غائبًا بشكل ملحوظ هو الخطاب أو الأغنية الموجهة للجمهور والتى تعزز من رسالة المسرحية والدعوة للتحرك . وفى هذه الحالة فإن الشخصيات أو الممثلين لا يخرجون من المسرحية لفعل هذا ، ولكن ينتهى المشهد الختامى بين بيسى وبناتها وهناك (تلاشى للصوت يتعارض مع المغنى) يتبعه :

والآن هذه قصتنا

قصة تستمر

هل هى حقيقة أم أكذوبة أم خيال ؟

هل هى صحيحة أو مغلوطة تلك القصة

هل تصلح لأن تحكيها لأطفالك

تلاشى الصوت

وهذا التطور لم يكن مصادفة كما يشرح ماكرات :

إن هناك فرقًا الآن فى الجو النفسى والنغمة فيما يتعلق بما نستطيع عمله ومالا نستطيع عمله . ونحن نميل إلى عدم إنهاء العرض "بطرد التافهين" – وفى السنوات الأولى كنا نقوم بإشارة عادة موسيقية ، إشارة تضامن مع النضال السياسى للجمهور والذى كان معارضًا وقويًا . والآن فإننا نميل لنجعل هذا التضامن واضحًا بطرق مختلفة . من المحتمل بطرق أكثر رقه وعمقًا وأقل وضوحًا، وأقل تحمسًا . (١٩٨٣ : ١٢) .

وقد كان الضغط من أجل "تليين" السياسة عامًا أكثر من كونه محددًا . وقد أتى داخليًا من الممثلين الجدد الذين أرادوا أن يكونوا أقل حدة ، وخارجيًا من قطاعات من الجمهور .

والمسرحية الأخرى فى البلد **مسرحيات للثمانينيات** أمكن وصفها بأنها خروج عن المألوف أكثر من كونها تطورًا . ويزعم ماكرات أنه قد كتب مسرحية

الأرجوحات ولعبة الخيل الدوَّارة كبديل لمسرحية نويل كوارد **حياة خاصة** (١٩٩٠ : ٩٧) . وتتعامل المسرحية مع الأحداث فى ليلة فى "فندق رخيص" خارج فولكيرك حيث تتعارض مسارات زوجين فى شهر العسل - مستشار فى الإدارة وزوجته الثانية وزوجين شابين من الطبقة العاملة . وتتعلق المسرحية بموضوع الطبقة وكيف ينجح الأمر فى تحديد الناس . غير أن هذه الأرضية المألوفة يتم استكشافها بتعبيرات طبيعية تمامًا ، وهو ما يعترف به ماكراث فى ملاحظته على البرنامج على أنه خطوة بعيدة عن أسلوبنا المألوف". وهذه المحاولة المعتمدة فى سنوات حكم تاتشر من أجل "الشغط برق على السياسة المهيجة وكشف حقائق الطريقة التى تعمل بها الطبقة ، تلقتها الجماهير المختلفة بطرق مختلفة. ويفسر ماكراث بقوله أن الأمور كانت تسير على ما يرام مع أناس أقل اهتمامًا بالسياسة" فى مسرح المواطنين غير أن الجمهور فى مجلس بيزيلى تريدز كان يعتقد أنه أصبح لينًا وارتد عن الطريق القويم (١٩٩٠ : ٦٩) . وهناك شىء واحد كان واضحًا ، على الرغم من الغزوات العارضة فى المادة السياسية المكشوفة ، فإن عمل ٧ : ٨٤ أخذ شكلاً مختلفًا فى الثمانينيات .

وبالنسبة لموسم سلايدبيلت فى عام ١٩٨٢ ، فقد استدارت الفرقة نحو الماضى من أجل بعض المسرحيات . وعلى الرغم من أن مسرحيات مثل **الرجال لابد أن يبكوا** و**فى زمن الكفاح** تتعامل مع وقائع حياة الطبقة العاملة ، فإنها طبيعية من حيث الشكل وتشبه أعمال فترة ما أكثر عن كونها مسرحيات المواجهة التى قامت بها الفرقة فى وقت سابق . وفى هذا الوقت أيضًا توقفت مسرحيات

ماكراث عن كونها حجر الزاوية فى عمل الفرقة . ومن بين المسرحيات المنتجة بين ١٩٨٢ و ١٩٨٨ لفرقة ٧ : ٨٤ (اسكتلندا) فإن مسرحية **الرضيع وماء الحمام** (١٩٨٥) فقط هى التى كتبها ماكراث من أجل جولة فى المدينة . ومما له مغزى فإن هذا العرض الذى من امرأة واحدة والذى يأخذ نظرة ناقدة فى كتابات چورج اورويل فى سلسلة من الاسكيتشيهات قد وصف بأنه "يخاطب العقل بشكل ملحوظ وأنه مجرد أكثر من أى شىء آخر كانت به فرقة ٧ : ٨٤ فى السابق (فاريل ١٩٨٦ : ٥٢) .

وبينما تظهر العروض الحضرية ككل درجة أكبر من التجريب خاصة بتعبيرات شكلية ، فإنها تكشف أيضًا عن حلول الفرقة بطريقة أوضح من العروض الجبلية. وربما تكون رؤية العروض الحضرية قد جعلتهم معرضين أكثر للنقد ، ولكن انخفاض حدة النغم فى السياسة كان له أيضًا علاقة بالجماهير بالنسبة لهذه المسرحيات . ومن وجهة نظر ماكلينان ، فقد أصبح الأمر أكثر صعوبة فى استخدام اللغة التى كانوا معتادين على استخدامها :

> **أعتقد أن هناك مشكلة الآن تتعلق بالهجوم على آراء الآخرين ، فى الثمانينيات مشكلة أكبر مما كانت فى ذلك الوقت (فى وقت تقديم عرضهم الحضرى الأول ، اللعبة هى بوچى) . وأعتقد أن السبب فى هذا هو أن لغة الهجوم قد فقدت قيمتها ، وأعتقد أنه فى السنوات العشر منذ أن وصلت تاتشر إلى الحكم ، كانت هناك محاولة قوية**

لإزالة لغة السياسة من حياة الناس ، ولا أعتقد أنها مجرد مصادفة... ولقد قامت هى وفريقها بعمل رائع جدًا لسوء الحظ خاصة بين الشباب الذين يشعرون بأنهم ليسوا قادرين على فعل أى شيء . ولابد أن تكون حريص جدًا وأنت تستخدم لغة السياسة ، ولذا فهى عمل أكثر من صعب الآن . (١٩٨٨) .

ومن المهم أن نلاحظ هنا ، على الرغم من أنها لم تحدد ، فإن ماكلينان تتحدث فعلاً عن سياسة "الطبقة؛ . وبينما كان هناك انفتاح متزايد نحو العبارات القوية المتعلقة بالرجال والنساء ، والأجناس والتوجه نحو الجنس فى الثمانينيات ، فإن المفردات الماركسية والإيمان بالاشتراكية كحل للمشكلات الاقتصادية والاجتماعية كان يبدو شيئًا قديمًا غير عصرى عفى عليه الزمن بشكل متزايد . ومما يدعو للإثارة ، فإن جماهير المرتفعات الجبلية كانت تبدو وكأنها ظلت أكثر انفتاحًا على الهجوم على آراء الآخرين ، ولكن فقط طالما ظل هذا الهجوم موجهًا نحو موضوعات تتصل بحياتهم الخاصة مثل موضوع الأرض. وأيضًا فإن شكل هذه المسرحيات ظل متواصلاً بشكل أكبر . ولأن ماكرات قد مول الجولات الجبلية فيما بعد من خلال فرقته الإنتاجية ، فري واى فيلمز فقد كان لديه درجة أكبر من السيطرة الفنية .

لقد أخذت المسرحيات التى نوقشت فى هذا الجزء على أساس النصوص المتوافرة أمامى ولكى أوضح مدى التجارب والتطورات فى عمل ٧ : ٨٤ . وتوضح

المسرحيات درجة إنجاز ماكرات فى ممارسة النظريات التى أوضحها فى **أمسية سعيدة فى الخارج** أو بطريقة أخرى ، فإنهم يقدمون أمثلة عن التجارب التى كان يصنع نظرياتها منها . وهو يستغل المكونات التى يعتقد أنها أساسية فى أشكال التسلية عند الطبقة العاملة ، فى أثناء تحديده لهذه العناصر . غير أن المسرحيات تخبرنا أيضًا بقصة أخرى ، كنتاج فنى للفرقة عبر فترة من الزمن تمتد خمسة عشر عامًا تقريبًا ، وهى تحمل علامات ومكافأت الظروف المتغيرة داخل الفرقة نفسها وتلك الخارجة عنها . إن الأنماط المختلفة للتنمية الواضحة فى الأعمال الحضرية والجبلية هي أيضًا مرشدة لأنها تعزز من نظريات ماكرات فيما يتعلق بتعديل لغة المسرح من أجل الجماهير المختلفة . ولهذا السبب وفى محاولة تهدف إلى تضييق الفجوة بين هذه الجماهير فإن الفرقة قد تعلمت درسًا هامًا يتعلق بالقيم السياسية وقيم التسلية فى هذه الفرق .

وفى السياق أكبر ، فإن ماكرات و ٧ : ٨٤ قد ساهما بشكل كبير فى المسرح الاسكتلندى من خلال التزامهما نحو التجريب مع المسرح كتسلية ووسيلة معلومات ، ونحو توفير مسرح للجماهير فى المناطق الريفية والصناعية من اسكتلندا . وفى كلتا الحالتين، فإنهم قد تجولوا وعرضوا فى أماكن لم تزرها الفرق المسرحية من قبل ، وقد كتب أنجاس ماكلويد فى ١٩٧٦ عن ردود الفعل نحو **اللعبة هى بوچى** مذكرًا قرائه بأن النقاد الهستيريين لماكرات غالبًا ما يفشلون فى ملاحظة أن احتجاجاتهم هى أعظم تبريرًا لماكرات . وهذا معناه أنه حتى ثلاث أو أربع سنوات مضت ، لم يكن باستطاعة أى شخص مهاجمة المسرح

السياسى الاسكتلندى ببساطة لأن هذا الجنس الأدبى Genre .... لم يكن موجودًا" (١٩٧٦ : ١٢) . وكان عمل الفرقة يستمتع به عدد كبير من الجمهور ، وخاصة فى السنوات الأولى التى جذب فيها ما يصفه بولد بأنه جمهور "الطقوس الدينية" : "بالضبط مثل الشباب الاسكتلندى الملتزم فى الستينيات الذين كانوا يرتدون شارات يظهرون فيها ولاءهم للحملة من أجل نزع الأسلحة النووية ، ولذا فإنه فى السبعينيات فإن الإشارات الحمراء لفرقة ٧ : ٨٤ كانت واضحة من خلال وجودها على القباب الاسكتلندية" (١٩٨٣ : ٣٠٨) . وكان لها أيضًا تأثير مثل ورشة العمل المسرحية فى الخمسينيات والستينيات ، على جيل كامل من العاملين الشبان فى المسرح الذين دربتهم الفرقة وفى بعض الأحوال ، أضفت عليهم طابعًا سياسيًا .

وأخيرًا ، فإنه من الضرورى التطرق إلى التأثير السياسى لعمل ٧ : ٨٤ . وهذا لسوء الحظ شىء مستحيل تقريبًا إذا حاولنا قياسه . أولاً فإن النقد الموجه كثيرًا إلى هذا النوع من العمل هو أنه كان يَعِظُ ويبشِّر الذين اعتنقوا المذهب الجديد . وأحد الأشياء الواضحة هو أن ماكرات لم يتظاهر أبدًا بأنه يريد تحويل الجماهير الكبيرة نحو الاشتراكية ، وتعتبر المسرحيات ذات طابع محلى بالمعنى العام للكلمة ، فقد كُتبت لجمهور محدد وصممت لأن تأخذ ذلك الجمهور فى اتجاه سياسى معين . وتفترض المسرحيات وجود مجموعة خبرات جماعية وتتقاسم اللغة والمواقف نحو المؤسسات السياسية والاجتماعية . وليس هذا فشلاً أو ضعفًا ، بل هو قوة العمل المسرحى الذى يضرب بجذوره فى المجتمع أو

الإقليم . وبالتحديد فإنه من خلال القدرة على الاستحواذ ما هو مألوف فى الجوانب الجادة والهزلية ، وعلى صياغة الهوية المشتركة للمجتمع ، فإنه يمكن لهذا النوع من المسرح أن يمتلك القدرة على جعل الجمهور يشعر بالأهمية وأن يذكره بأن قيمة وطريقة معيشته تستحق النضال من أجلها . وبينما كان عمل فرقة ٧ : ٨٤ يوجه نحو جمهور تم تحديده وفقًا للطبقة والإقليم ، فإن هناك فرقًا أخرى قد أنجزت نفس المهام بالنسبة لعدد كبير من الجماهير بالارتكاز على الأجناس ، والعرقية والتوجه الجنسى ، والسن والإعاقات والاحتياجات الخاصة . إن أهمية إضفاء الشرعية على خبرات الجماهير خاصة ذلك الجمهور غير المعتاد على رؤية نفسه ممثلاً على خشبة المسرح ، لا يمكن المبالغة فى تقديرها . وقد كتب ماكراث فى ١٩٩٠ واستمر فى تأكيد قيمة ودور المسرح البديل :

أولاً فهو يستطيع المساهمة فى التعريف ، وإعادة تقييم الهوية الثقافية لشعب أو قطاع من المجتمع ، ويستطيع الإضافة إلى ثراء وتنوع تلك الهوية . ثانيًا ، يستطيع أن يدافع عن حق ويجذب الانتباه إلىّ ويعطى صوتًا للمجتمعات المهددة بالخطر من خلال السماح لها بالحديث والتعبير عن نفسها ومساعدتها على البقاء على قيد الحياة . ثالثًا ، يستطيع أن يركب موجة الهجوم على التوحيد القياسى للثقافة والوعى والذى هو وظيفة المجتمعات الاستهلاكية التكنولوجية الأولى / الصناعية المبكرة فى كل مكان . رابعًا ، يمكن

أن يتصل بنضال سياسى أكبر من أجل حقوق شعب ما أو قطاع من مجتمع من أجل التحكم فى مصيره ، نحو "تقرير المصير" . خامسًا، يستطيع تحدى القيم المفروضة عليه من جماعة مسيطرة – فهو يستطيع المساعدة فى إيقاف الطبقة الحاكمة أو الجنس الحاكم ، أو القيم الرأسمالية متعددة الجنسية التى "العالمية" بالمعنى الشائع ، أو الحقيقة الواضحة بذاتها ، وهكذا فإنها تمثل تحدى مهندسوا الدولة الثقافيين فى وزارات الثقافة ومجالس الفنون والجامعات والمدارس ووسائل الأعلام (١٩٩٠ : ١٤٢) .

غير أن المسرح دائمًا ما يعمل داخل سياق سياسى واجتماعى ، فحتى ماكرات قد اعترف بأنه لكى يكون للمسرح تأثير كبير ، فلابد أن يكون جزءً من حركة أو مناخ أكبر من التغير (١٩٨٥ : ٣٩٦) . إن غياب هذا النوع من القوة الدافعة فى الثمانينيات جعل من الصعب "الكلام فى السياسة" بنفس الطريقة التى كان بها ذلك ممكنًا فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات ، ولكن ما يهم هو أن فرقة ٧: ٨٤ استمرت في العثور على وسائل تمكنها من تكييف ممارستها بدون هجر أهدافها كلية .

لقد لاحظت بالفعل أن موقف ماكرات السياسى والنظرى قد تغير قليلاً مع أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات . وعلى الرغم من المسرحيات ذات النغمة المنخفضة فى الثمانينيات والاعتماد المتزايد على الأشكال الأكثر تقليدية مثل

المذهب الطبيعي ، فقد كان بعيدًا عن الاعتراف بالهزيمة . وقد تميز عمله بعد ترك ٧ : ٨٤ بالرجوع إلى تجارب السنوات الأولى ، تلك التجارب المتسمة بالشجاعة والمواجهة والتى تدور حول الجمهور ، ولكن على نطاق أكثر توهجًا ، وكانت المراجعات حماسية كما كانت من قبل . واستمر ماكرات فى إيمانه ليس فقط بالاشتراكية ولكن أيضًا بأهمية المسرح كمنتدى للمناقشة - ولم يكن هو وحده الذى يؤمن بهذه العقيدة.

الخاتمة

إن هذه الممارسات التى تشترك فى القليل مع المسرح التقليدى والتى لا يمكن استيعابها فى مساحات داخل المؤسسات قد تم تجاهلها لمدة طويلة . ومن الصعب العثور على الفرق المسرحية لأنها لا تمثل فى المساحات "المعتادة" ، ولا تنشر نصوصها ، واهتماماتها نادرًا ما تجد النقد لأنها لا تتمشى مع الاتجاه النقدى السائد، كما أنها ليست مهتمه غالبًا بالحوار التقليدى أو بمرتادى المسرح التقليديين . غير أن امتداد المسرح اللاتقليدى إلى مجتمعات مختلفة كثيرة يجلب المسرح إلى أناس ربما لا يكون قد توفرت لديهم خبرة الحدث المسرحى من قبل والذين لهذا السبب يخصصون مكانة للمسرح فى إطار حدودهم الثقافية والتى تقيدها التعريفات والتوقعات التقليدية إلى حد بعيد (بينيت ١٩٩٠ : ١٨١).

•

وبالنسبة لأندرو دافيز الذى زعم فى ١٩٨٧ ، أنه إذا كانت "المسارح الأخرى" هى بداية تاريخ الدراما التجريبية والبديلة فى بريطانيا ، فإنه من المحزن إذن أن تصبح هذه الفرقة مجرد نعى أيضًا " إلا أن أندرو كان بوسعه فقط النظر فى المكان الخاطىء . وليس هناك شك فى أن الثمانينيات قد شهدت تراجع العديد من الفرق المسرحية الشهيرة ، وأصبح يقال فرق أخرى مشكوك فيه . ومن الثابت أيضًا أن السياسة الراديكالية فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات قد

تم احتوائها وتحييدها بشكل فعال من قبل نظام الدعم المالى والمناخ السياسى المتغير بشكل عام . وكنتيجة لذلك ، فإن بعض الفرق قد عرفت السياسات الفنية بهدف القفز من خلال الدوائر البيروقراطية والاستمرار فى الصراخ على المقاعد. ولكن هذا جزء فقط من الصور . وقد شهدت الثمانينيات أيضًا تشكيل فرق جديدة كثيرة ، على الرغم من المصادر التمويلية الضعيفة . ومن المهم التأكيدعلى أن الدافع للمطالبة بالمسرح السياسى كان بعيدًا عن التوسع نفسه ، فقد أصبحت المغامرات محلية بشكل أكبر ووقتها قصير .

إن إلقاء نظرة عامة على المسرح البديل فى أواخر الثمانينيات والتسعينيات سوف يشكل دراسة أخرى كاملة ، غير أن اعتبار قصير للتطورات يؤكد على أن دافيز وآخرين كانوا متسرعين فى تقييماتهم . وقد تضمنت العلاقات الإيجابية فى هذه السنوات التضامن المتزايد بين الممارسين والمعلقين . وقد وحدت مؤتمرات كلية بولد سميث (لافتدر ١٩٨٩) بين مجموعات كبيرة من الناس وذلك فيما يتعلق بموضوعات نقاشية واستراتيجيات خططية من أجل بقاء هذا القطاع المسرحى . وبينما تغيرت لغة السياسات الفنية الرسمية ، بينما توحى تقارير المؤتمرات بأن الالتزام نحو المسرح "السياسى" و"المعاكس" و"الاشتراكى" لم يتغير . وقد أكد إعلان المؤتمر فى ديسمبر ١٩٨٨ على "الدور الاجتماعى القوى" للمسرح والحاجة إلى مستويات مناسبة من التمويل العام المنظم ديمقراطيًا . وكانت "حملة مسرح خريف ١٩٩٠" "والحملة القومية من أجل الفنون، هامتين فى تقوية الاحتجاج من أجل الدعم الحكومى للفنون وممارسة الضغوط على الأحزاب

السياسية لصياغة السياسات الفنية ، وأيضًا إيجاد شبكات دعم للفرق المسرحية التى كانت مهددة فى بقائها .

وقد نشأت الحاجة لهذه الحملات نتيجة للموقف الحرج الذى تعرض له التمويل العام للفنون. وقد تأثرت بشكل خطير ميزانية السلطات المحلية ، التى أصبحت مهمة بشكل متزايد لفنون المجتمع ، وذلك من جراء العمل بضريبة المجتمع فى ١٩٩٠ . وقد فرضت الضريبة بشكل أساسى من أجل هدم القاعدة التمويلية لمجالس المدن التى يسيطر عليها حزب العمال ، وكانت النتائج بالنسبة للمسرح البديل قاسية حيث إن تمويل الفنون هو غالبًا القطاع الذى يتأثر بشدة عندما تخفض الميزانيات . وقد تفاقم هذا الوضع نتيجة إرتفاع معدلات الذين لا يدفعون الضرائب فى أماكن معينة (خاصة اسكتلندا) .

وقد كانت إعادة الهيكلة تتم على المستويات الإقليمية والقومية ، وقد أصبحت مجالس الفنون الاسكتلندية ومجالس فنون ويلز مستقلة ، وأصبح مجلس فنون بريطانيا العظمى مجلس فنون إنجلترا وقد حلت عشرة مجالس إدارة فنون إقليمية إنجليزية محل مجالس الفنون الإقليمية . وتُظهِر أقسام الدراما فى التقارير السنوية فى أوائل التسعينيات قوائم طويلة من الزبائن ، وفوارق أكثر بين أنواع المنح (مشروعات تدر عائدًا، ومشروعات سنوية ، ومشروعات لمدة ثلاث سنوات) واستحدثت مجالات جديدة تبعث على الاستفزاز مثل "قَدّم خطة جريئة" . وتحتوى القوائم الأطول على الدراما ومشروعات التمثيل الصامت والتى

تتراوح ميزانيتها بين ١٠٠٠ جنيه استرلينى إلى ٤٠٠٠٠ جنيه استرلينى . وكان يمكن النظر إلى هذه الأرقام كعلامة تعبر عن الزمن . إن المدخل إلى السياسات التى تحيط بكل هذه التقسيمات (خاصة المشروعات) هو أنها لا تضمن أبدًا مالاً مستمرًا . ويمكن النظر إلى المجلس على أنه يقذف بالأموال فى كل أنواع المغامرات التجريبية ، بدون أى التزام مستقبلى .

إن العاملين فى قطاع المسرح البديل نادرًا ما تداعبهم الآمال فى عمل تطورى طويل المدى . وكان للشك والمصادر المحدودة تضمينات بالنسبة لحجم ومدى الأعمال التى تم التخطط لها على أساس مشروع بمشروع . وعندما تتكون الفرق المسرحية فإنها تميل لأن تحيا حياة قصيرة وغالبًا ما تتجمع حول المشروعات الجديدة . وقد كانت كثير من الأعمال الأولى قبل إعطاء منح لمسرح الهداب ، كان يمول بطريقة غير مباشرة من قبل إعانات الحكومة للعاطلين . وكان هذا العرف سائدًا من قبل غير أن أواخر الثمانينيات والتسعينيات قد شهدت إنبعاث وميلاد جديد لهذه الأنشطة مرة أخرى .

وكانت الأحوال المادية مثيرة للكآبة والحزن ، غير أن هناك علامات بأن النشاط والدافع لم يستنفدا بعَد. ويمكن مشاهدة التواصل فى المسرح البديل فى قُدامى الشخصيات مثل رولاند مولودون الذى كان فى عام ١٩٩٠ يعمل مع جمعية لا تهدف إلى الربح تعمل فى هاكنى أمباير بلندن ، وتقوم بإنتاج كباريه / منوعات بديلة للجماهير المحلية المتحمسة . ويساعد تحليل دوجلاس أندرسون

عن البرمجة والأنشطة التى حدثت فى هاكنى أمباير ، وأيضًا فى البانى أمباير تحت توجيه تيدى كيندل وثياتر رويال بسترانفورد أيست وتحت إشراف فيليب هيدلى فى هذه السنوات - يساعد فى التأكيد على شيئين (أ) قوة تحمل عمال المسرح ذوو الخبرة . (ب) الاستقبال الإيجابى للأشكال السياسية الشعبية . وقد استطاعت الفرق مثل فرقة وايلدكات ، وريد لادر ، ويلفرستيت وجحيى سوتيشوب أن تواصل الحياة وتستمر وتخرج مسرحًا مهمومًا بالسياسة ذا أنماط مختلفة جدًا ويمكن العثور على قدر كبير من العمل المسرحى القائم على قضية معينة فى فنون المجتمع والمسرح التعليمى، حيث تأتى الأموال من السلطات المحلية والخدمات الاجتماعية والسلطات التعليمية وبعض الجمعيات الخيرية . ويشير أيضًا **دليل مسرح ماجيلفرى** إلى أن كثيرًا من الفنون المسرحية المتجولة مستمرة فى سياستها بالذهاب إلى الجماهير التى لا ترتاد المسرح وتمثل فى أماكن غير معدة للتمثيل المسرحى ، غالبًا فى مناطق نائية بعيدة .

إن الانقسام بين الاتجاهات الشعبية والطليعية مازال موجودًا . ومع أواخر الثمانينيات كان هناك مجالاً متزايدًا للعمل الإبداعى الجمالى - المسرح المرئى عالى الجوده ومسرح الوسائط المتعددة مع فرق مثل كوميونكادو وفورست انترتنيمينت وآى أو يو . وفى نفس الوقت فإن فرقة شيفيلد للأعمال الشعبية ، والمنبثقة عنها تشافينيلر وأيضًا ممثلو الكباريه البديل كانوا يتجولون فى المسرح والكباريه السياسى الشعبى يستهدفون جماهير الطبقة العاملة ويشكلون روابط مع الحركة العمالية ويمثلون فى مجموعة كبيرة من الأماكن اللامسرحية (غير المعدة أساسًا للعمل المسرحى) . وهذا كله لابد أن يكون مألوفًا الآن .

والأمر مختلف من نواحى عديدة . إن لغة الاشتراكية فى السبعينيات قد تبدو قديمة الآن ، ولكن الحقيقة التى كانت تحاول مخاطبتها لم تذهب بعيدًا بالتأكيد. إن الموضات السياسية قد تنتشر أو تتضاءل ولكن تبقى المجتمعات الرأسمالية ممزقة أساسًا بسبب التناقضات وعدم المساواة والتى طالما استمرت فسوف تدفع بدورها إلى إيجاد صور من البدائل أكثر تقدمًا وعقلانية – أو كذلك نأمل . إن صورة الطبقة العاملة الموظفة فى الأعمال اليدوية الماهرة ونصف الماهرة والتى تضرب بجذورها فى المجتمعات المتجانسة والمستقرة وتربط بينها روابط عائلية ووحدة وثقافة قد اختفت إلى حد ما وحل محلها فقط عدم الاستقرار والتفسخ وزوال المظالم وذلك بسبب التغيرات السياسية والاقتصادية . ما زالت هناك طبقة عاملة على الرغم من أنها طبقة عاملة مختلفة – نساء ورجال فى وظائف خدمات لا تحتاج إلى مهارة عالية ولا تتطلب وقتًا كاملاً . هذا جنبًا إلي جنب مع طبقات جديدة وهى العاطلين والمشردين . ومازال مصطلح "الطبقة" متصلاً بالموضوع، حتى لو تغيرت ملامحه وارتباطاته.

لقد اعتبر الكثيرون تمزق اليسار فى السبعينيات إضعاف من قوة حركة أكبر وأكثر تركيزًا ، من الناحية السياسية والثقافية . وفى ندوة كلية جولد سميث ، قال بام برايتون :

أعتقد أن الحركة النسائية هامة جدًا فيما يتعلق بكيفية نظر النساء إلى أنفسهن . ولكننى لا أعتقد أن الحركة النسائية مهمة جدًا فى

المعركة السياسية الحقيقية . لقد كان المسرح النسائى شأنه شأن الكثير من الفرق العرقية من الناحية السياسية والثقافية - أشياءً يراد بها صرف الانتباه عن أشياء أكثر أهمية فى العشر سنوات الماضية . لقد تمزق وتبعثر النشاط السياسى فى المسرح والسياسة بسبب تلك الحركات . (لافندر ١٩٨٩: ١١٩) .

وقد يجدر بنا أن نتساءل: هل كان النشاط السياسى فى أى وقت من الأوقات إلا نشاطًا ممزقًا؟. والطريقة الأخرى لوضع هذه التطورات فى إطارها هو رؤية كيف أن التمزق فى النشاط السياسى قد امتد بعملية التسييس إلى موضوعات جديدة - مثل الأجناس البشرية (ذكر / أنثى) والجنس والعمر - والهويات العرقية / الإقليمية ، والصحية العقلية والجسدية ، وكلها وسائل جديدة أثرت فى العلاقات الطبقية . وقد لا تكون هناك نظرية تجمع أماكن الصراع هذه ، ولكنها ساعدت فى زيادة فعالية أدوات التحليل وجلبت أشكالاً جديدة من التعبير الثقافى .

ويستخدم ماكرات تصور كروس عن "الحقائق الأخلاقية المختلفة" فى وصفه للمسارح البديلة ويقترح أنها "سوف تتعرض للهجوم والتهديد بالفناء والإبادة باستمرار من "الواقع الأخلاقى" السائد وأن ... هذا الهجوم سوف يأتى غالبًا متنكرًا تحت اسم "المفاضلة الفنية" . غير أن التطور الذى يحدث على اتساع العالم يؤكد أن المسرح البديل لن يُمحى بسهولة هكذا" (١٩٩٠ : ١٤٣) . إن إحدى

نقاط القوة الهامة جدًا فى المسرح البديل هى بالتحديد قدرته على التكيُّف وشغل فراغات جديدة . إن هؤلاء الذين لا يرونه لا ينظرون جيدًا بما فيه الكفاية ويقلل الاندفاع نحو إعلان وفاة المسرح البديل من تصميم وعزم هؤلاء العاملين فى هذا المجال وهؤلاء الذين من أجلهم لابد أن تؤخذ هذه الصراعات فى الحسبان فى نهاية الأمر .

وفى مسرحية **فى زمن الكفاح** ، وهى مسرحية تدور حول الأيام الأخيرة للإضراب العام ١٩٢٦ ، يرصد چو كورى الرباط الدائم فى السياسة التقدمية - وهو الحاجة للبقاء صامدين فى وجه الهزيمة المؤقتة . ولابد أن تذكرنا أيضًا بالمسرح السياسى الشعبى والذى كان منتشرًا منذ فترة طويلة ، ولم ينته تاريخه بعد .

ليزى :

هل انتهى الإضراب يا أبى ؟

چوك :

(يأخذها على ركبتيه) . انتهى يا عزيزتى وخسرنا مرة أخرى .

چين :

(تضع مواد البقالة على المنضدة) لكننا لن نيأس يا چوك ، وسوف نعيش لنحارب يومًا ما ، فلا زالت فينا بقية من حياة .

المراجع

Bibliography

Anderson, Douglas (1991). 'Bums on Seats: Parties, Art, and Politics in London's East End'. *The Drama Review* 35.1 (Spring): 43–59.

Anonymous (1977). 'Grant Aid and Political Theatre 1968–1977: Part 1'. *Wedge* 1 (Summer): 4–8.

(1978). 'Grant Aid and Political Theatre: Part 2'. *Wedge* 2 (Spring): 39–43.

Ansorge, Peter (1972). 'Portable Playwrights: Howard Brenton, David Hare, Malcolm Griffiths and Snoo Wilson talk to Peter Ansorge'. *Plays and Players* (February): 14–23.

(1975). *Disrupting the Spectacle: Five Years of Experimental and Fringe Theatre in Britain*. London: Pitman Publishing.

Archer, K. (1974). 'The Game's a Bogey'. *Plays and Players* (December): 34.

Arden, John (1977). *To Present the Pretence*. London: Eyre Methuen.

Arts Council of Great Britain (1969/70–1993/94). *Annual Report and Accounts*. London: The Arts Council of Great Britain.

(1984). *The Glory of the Garden*. London: The Arts Council of Great Britain.

Barker, Clive (1977). 'From Fringe to Alternative Theatre'. *Political Developments on the British Stage in the Sixties and Seventies*. Rostock: Wilhelm-Pieck-Universität. 59–84.

(1980). 'The Politicisation of the British Theatre'. *Englisch Amerikanische Studien* 2: 267–78.

(1992). 'Alternative Theatre/Political Theatre'. *The Politics of Theatre and Drama*. Ed. Graham Holderness. New York: St Martin's Press. 18–43.

Ben Chaim, Daphna (1984). *Distance in the Theatre: The Aesthetics of Audience Response*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.

Benjamin, Walter (1973). *Understanding Brecht*. Trans. Anna Bostock. London: NLB.

Bennett, Susan (1990). *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. London: Routledge.

Bigsby, C. W. E. (1981). 'The Language of Crisis in British Theatre: The Drama of Cultural Pathology'. *Contemporary English Drama*. Ed. C. W. E. Bigsby. Stratford-Upon-Avon Studies 19. New York: Holmes and Meier Publishers, Inc.

Bold, Alan (1983). 'The Impact of 7:84'. *Modern Scottish Literature*. London: Longman.

Bradby, David, Louis James and Bernard Sharratt (1980). *Performance and Politics in Popular Drama: Aspects of Popular Entertainment in Theatre, Film and Television 1800–1976*. Cambridge University Press.

Bradby, David, and John McCormick (1978). *People's Theatre*. London: Croom Helm.

Bream, Paul (1972). 'Inter-Action at the Almost Free'. *Plays and Players* (October): 26–7.

Brecht, Bertolt (1974). 'Against Georg Lukacs'. Trans. Stuart Hood. *New Left Review* 84: 39–53.

(1977). *The Messingkauf Dialogues*. Trans. John Willet. London: Methuen, 1977.

Brenton, Howard (1975). 'Petrol Bombs Through the Proscenium Arch'. *Theatre Quarterly* 5.17: 3–20.

Brown, John Russell (1973). 'The Subtle Perils of Subsidy'. *Theatre Quarterly* 3.11: 33–9.

Brydon, Gillian M. (1984). 'Governance of British Theatres: A Canadian Report on Theatre Boards in the U.K'. *Canadian Theatre Review* 40 (Fall): 42–5.

Bull, John (1983). *New British Political Dramatists*. New York: Grove Press, Inc.

Callow, Simon (1984). *Being an Actor*. London: Methuen.

Cameron, Alasdair (1990). Introduction. *Scot-Free*. London: Nick Hern Books.

Campbell, David and Douglas Gifford (1976). '7:84 – Heroes and Villains'. *Chapman* 4.2: 1–8.
Carlson, Marvin (1991). 'The Theory of History'. *The Performance of Power: Theatrical Discourse and Politics*. Ed. Sue-Ellen Case and Janelle Reinelt. Iowa City: University of Iowa Press. 272–9.
Chambers, Colin (1978). 'Socialist Theatre and the Ghetto Mentality'. *Marxism Today* (August): 245–50.
Chambers, Colin and Mike Prior (1987). *Playwright's Progress: Patterns of Postwar British Drama*. Oxford: Amber Lane Press.
Churns, Penny and Paddy Broughton (1975). 'John McGrath's "Trees in the Wind" at the Northcott Theatre, Exeter'. *Theatre Quarterly* 5.19: 89–100.
Coult, Tony and Baz Kershaw, eds. (1990). *Engineers of the Imagination: The Welfare State Handbook*. 2nd edn (first published 1983). London: Methuen.
Coyle, Jane (1993). 'Now We Are Ten'. *Theatre Ireland* (Winter): 16–19.
Coveney, Michael (1990). *The Citz: 21 Years of the Glasgow Citizens Theatre*. London: Nick Hern Books.
Craig, Sandy, ed. (1980). *Dreams and Deconstructions: Alternative Theatre in Britain*. Ambergate, Derbyshire: Amber Lane Press.
Davies, Andrew (1987). *Other Theatres: The Development of Alternative and Experimental Theatre in Britain*. London: Macmillan Education.
Davison, Peter (1982). *Contemporary Drama and the Popular Dramatic Tradition in England*. London: The Macmillan Press.
Devlin, Vivien (1991). *Kings, Queens and People's Palaces: An Oral History of the Scottish Variety Theatre 1920–1970*. Edinburgh: Polygon.
Dollimore, Jonathan and Alan Sinfield (1988). 'Foreword: Cultural Materialism'. *The Shakespeare Myth*. Ed. Graham Holderness. Manchester University Press.
Drescher, Horst W. (1985). 'John McGrath – 7:84 – A New Concept of Theatre'. *Papers on Language and Literature*. Ed. Sven Backman and Goran Kjellmer. Gothenburg Studies in English 60. Gothenburg, Sweden: Acta Universitatis Gothoburgenis.
Edgar, David (1977). 'Exit Fascism, Stage Right'. *Leveller* (June): n. pag.

(1979a). 'Ten Years of Political Theatre, 1968–78'. *Theatre Quarterly* 8.32: 25–33.

(1979b). 'Towards a Theatre of Dynamic Ambiguities'. *Theatre Quarterly* 9.33: 3–23.

Elsom, John (1976). *Post-war British Theatre.* London: Routledge & Kegan Paul.

Farrell, Joseph (1986). 'Recent Political Theatre'. *Chapman* 8.6 and 9.1 (Spring): 48–54.

Gooch, Steve (1984). *All Together Now: An Alternative View of Theatre and the Community.* London: Methuen.

Goodman, Lizbeth (1993). *Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own.* London: Routledge.

Goodman, Lizbeth and Gabriella Giannachi (1990). 'The Arts Council in Crisis'. *Plays International* 5.10: 14–16.

Griffiths, Malcolm (1977). 'The Drama Panel Game: An Inside View of the Arts Council'. *Theatre Quarterly* 7.25: 3–19.

Hammersley, Martyn and Paul Atkinson (1983). *Ethnography: Principles in Practice.* London: Tavistock Publications.

Hammond, Jonathan (1973). 'A Potted History of the Fringe'. *Theatre Quarterly* 3.12: 37–46.

Hanna, Gillian (1991). Introduction. *Monstrous Regiment: Four Plays and a Collective Celebration.* Gillian Hanna comp. London: Nick Hern Books. xiii-lxxxiii.

Hardy, Christine (1993). 'Keen Edge in Sheffield: towards a Popular Political Theatre and Cabaret'. *New Theatre Quarterly* 9.35: 233–45.

Hart, Charles (1985). '7:84 Scotland switch from traditional role'. *Glasgow Herald.* 27 February 1985.

Harvey, Sylvia (1982). 'Whose Brecht? Memories For the Eighties'. *Screen* 23.1: 45–59.

Hewison, Robert (1986). *Too Much: Art and Society in the Sixties 1960–75.* London: Methuen.

Hirst, David (1989). *Dario Fo and Franca Rame.* Basingstoke and London: Macmillan.

Hohne, Horst (1977). 'Political Analysis, Theatrical Form and Popular Language in Charles Wood, Henry Livings and John McGrath'. *Political Developments on the British Stage in the Sixties and Seventies.* Rostock: Wilhelm- Pieck-Universität. 7–41.

Holderness, Graham, ed. (1992). *The Politics of Theatre and Drama*. New York: St Martin's Press.

House, Jack (1986). *Music Hall Memories: Recollections of Scottish Music Hall and Pantomime*. Glasgow: Richard Drew Publishing.

Humphrey, Richard (1990). 'The Stage in a State. Public Financing of the Theatre in the First Thatcher Decade – an Historical Review'. *British Drama in the 1980s: New Perspectives*. Heidelberg: Carl Winter-Universitätsverlag. 15–36.

Hunt, Albert (1974). *Arden: A Study of His Plays*. London: Eyre Methuen.

(1975). 'Political Theatre'. *New Edinburgh Review* 30: 5–6.

Hutchison, David (1977). *The Modern Scottish Theatre*. Glasgow: Molendinar Press.

Itzin, Catherine (1980). *Stages in the Revolution: Political Theatre in Britain Since 1968*. London: Methuen.

Kershaw, Baz (1992). *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*. London: Routledge.

(1993a). 'Building an Unstable Pyramid: the Fragmentation of Alternative Theatre'. *New Theatre Quarterly* 9.36: 341–56.

(1993b). 'Poaching in Thatcherland: a Case of Radical Community Theatre'. *New Theatre Quarterly* 9.34: 121–33.

Klotz, Gunther (1977). 'Alternatives in Recent British Drama'. *Political Developments on the British Stage in the Sixties and Seventies*. Rostock: Wilhelm-Pieck-Universität. 42–58.

Knowles, Richard Paul (1992). 'Stories of Interest: Some Partial Histories of Mulgrave Road Groping Towards a Method'. *Theatre Research in Canada* 13.1–2 (Spring/Fall): 107–19.

Lavender, Andy (1989a). '(*NTQ* Symposium) Theatre in Thatcher's Britain: Organizing the Opposition'. *New Theatre Quarterly* 5.18: 113–23.

(1989b). 'Theatre in Crisis: Conference Report, December 1988'. *New Theatre Quarterly* 5.19: 210–16.

Lewis, Justin (1990). *Art, Culture, and Enterprise: The politics of art and cultural industries*. London: Routledge.

Mackenney, Linda , ed. (1985). *Joe Corrie: Plays, Poems & Theatre Writings*. Edinburgh: 7:84 Publications.

(1986). 'A National or Popular Drama?: The Debate Between

Scotland's Conventional and Popular Drama Traditions, 1927–47'. *Chapman* 8.6 and 9.1 (Spring): 42–7.

(1989). Letter to Tim Mason. 18 January.

MacLennan, Elizabeth (1990). *The Moon Belongs to Everyone: Making Theatre with 7:84*. London: Methuen.

(1988). Personal Interview. 22 May.

Macleod, Angus (1976). 'The "Bogey" Man'. *Chapman* 4.2: 12–15.

Maguire, Tom (1992). 'Under New Management: The Changing Direction of 7:84 (Scotland)'. *Theatre Research International* 17.2: 132–7.

Mayer, David and Kenneth Richards, eds. (1977). *Western Popular Theatre*. The Proceedings of a Symposium sponsored by the Manchester University Department of Drama. London: Methuen & Co.

McConachie, Bruce A. (1985). 'Towards a Postpositivist Theatre History'. *Theatre Journal* 37.4 (December): 465–86.

McConachie, Bruce A. and Daniel Friedman (1985). *Theatre For Working-Class Audiences in the United States, 1830–1980*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

McGillivray, David, ed. (1989). *1989 British Alternative Theatre Directory*. London: The Conway McGillivray Publishing House.

(1994). *McGillivray's Theatre Guide 1994*. Brecon: Rebecca Books.

McGrath, John (1975a). 'Better a Bad Night in Bootle'. *Theatre Quarterly* 5.19: 39–54.

(1975b). 'Boom: An Introduction'. *New Edinburgh Review* 30: 9–10, 31.

(1975c). *Boom: A Concert Party in the National Interest*. *New Edinburgh Review* 30: 12–30.

(1975d). *The Game's A Bogey: 7:84's John MacLean Show*. Edinburgh: EUSPB.

(1976). *Out of Our Heads*. Unpublished playscript.

(1977a). *Fish in the Sea*. London: Pluto Press.

(1977b). *Little Red Hen*. London: Pluto Press.

(1977c). 'TV Drama: The Case Against Naturalism'. *Sight and Sound* 46.2 (Spring): 100–5.

(1979a). *Joe's Drum*. Aberdeen: Aberdeen People's Press.

(1979b). 'The Theory and Practice of Political Theatre'. *Theatre Quarterly* 9.35: 43–54.
(1981a). *The Catch or . . . Red Herrings in the Minch.* Unpublished playscript.
(1981b). *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil.* London: Methuen. Rev. edn (first published 1974). With introduction, 'The year of the Cheviot'.
(1981c). *Two Plays For the Eighties: Blood Red Roses and Swings and Roundabouts.* Aberdeen: Aberdeen People's Press.
(1983). 'Behind the Fringe'. *Plays and Players* (April): 11–13.
(1984) *A Good Night Out: Popular Theatre: Audience, Class and Form.* London: Methuen. Rev. edn (first published 1981).
(1985a). *The Albannach.* Unpublished playscript.
(1985b). 'Popular Theatre and the Changing Perspective of the Eighties'. *New Theatre Quarterly* 1.4: 390–416.
(1988). Personal interview. 19 May.
(1990). *The Bone Won't Break: On Theatre and Hope in Hard Times.* London: Methuen.
(1995). Personal interview. 11 June.
Meech, Anthony (1980). 'A Short History of Hull Truck, 1971–1980'. *Theatre Quarterly* 9.36: 11–23.
Mitchell, Tony (1986). *Dario Fo: People's Court Jester.* Rev. edn (first published 1984). London: Methuen.
Mulgrew, Gerry (1986). 'The Poor Mouth?' *Chapman* 8.6 and 9.1 (Spring): 63–65.
Murdock, Graham (1980). 'Radical Drama, Radical Theatre'. *Media, Culture and Society* 2.2: 151–68.
Neale, Steve, and Frank Krutnik (1990). *Popular Film and Television Comedy.* London: Routledge.
Neilson, Sandy (1986). 'Theatre Revival: A Director's View'. *Chapman* 8.6 and 9.1 (Spring): 16–19.
Paget, Derek (1990a). '"Oh What a Lovely War": the Texts and Their Context'. *New Theatre Quarterly* 6.23: 244–60.
(1990b). *True Stories? Documentary Drama on Radio, Screen and Stage.* Manchester University Press.
Peacock, D. Keith (1984). 'Fact Versus History: Two Attempts to

Change the Audience's Political Perspective'. *Theatre Studies* 31–32 (1984–5/1985–6): 15–31.
(1991). *Radical Stages: Alternative History in Modern British Drama*. Contributions in Drama and Theatre Studies, Number 43. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
Pick, John (1991). *Vile Jelly: The Birth, Life, and Lingering Death of the Arts Council of Great Britain*. Gringley-on-the-Hill, by Doncaster, S. Yorks.: The Brynmill Press.
Purdie, Howard (1986). 'Starve a Rep, Feed the Theatre'. *Chapman* 8.6 and 9.1 (Spring): 56–61.
Rawlence, Chris (1979). 'Political Theatre and the Working Class'. *Media, Politics and Culture: A Socialist View*. Ed. Carl Gardner. London: The Macmillan Press.
Rees, Roland (1992). *Fringe First: Pioneers of Fringe Theatre on Record*. London: Oberon Books.
Ritchie, Rob, ed. (1987). *The Joint Stock Book: The Making of a Theatre Collective*. London: Methuen.
Seyd, Richard (1975). 'The Theatre of Red Ladder'. *New Edinburgh Review* 30: 36–42.
Shank, Theodore (1994). *Contemporary British Theatre*. New York: St Martin's Press.
(1978). 'Political Theatre in England'. *Performing Arts Journal* 3 (Winter): 48–61.
Sinfield, Alan (1983). 'The Theatre and its Audiences'. *Society and Literature 1945–1970*. Ed. Alan Sinfield. London: Methuen & Co. 173–98.
(1989). *Literature, Politics, and Culture in Postwar Britain*. Berkeley: University of California Press.
Stevenson, Randall (1987). 'Scottish Theatre 1950–1980'. *History of Scottish Literature*. Ed. Craig Cairns. Aberdeen University Press.
Stothard, Peter (1977). 'Out of Our Heads'. *Plays and Players* (June): 32.
Theatre Quarterly Symposium (1976–77). 'Playwriting for the Seventies: Old Theatres, New Audiences, and the Politics of Revolution'. *Theatre Quarterly* 6.24: 35–74.
Thomsen, Christian W. (1981). 'Three Socialist Playwrights: John

McGrath, Caryl Churchill, Trevor Griffiths'. *Contemporary English Drama*. Ed. C. W. E. Bigsby. Stratford-Upon-Avon Studies 19. New York: Holmes & Meier Publishers, Inc. 157–76.

Triesman, David (1978). 'Cultural Conflict and Political Advance in Britain'. *Marxism Today* (May): 162–8.

Van Erven, Eugene (1985). '7:84 in 1985: 14 Years of Radical Popular Theater in Great Britain'. *Minnesota Review* 29: 103–16.

(1986). 'Theatre for the People: An Interview with John McGrath of the 7:84 Theatre Company'. *Minnesota Review* 27: 117–22.

(1988). *Radical People's Theatre*. Bloomington: Indiana University Press.

Vince, R. W. (1989). 'Theatre History as an Academic Discipline'. *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance*. Ed. Thomas Postlewait and Bruce A. McConachie. Iowa City: University of Iowa Press. 1–18.

Wandor, Michelene (1980). 'The Personal is Political: Feminism and the Theatre'. *Dreams and Deconstructions: Alternative Theatre in Britain*. Ambergate, Derbyshire: Amber Lane Press. 49–58.

(1981). *Carry On, Understudies: Theatre and Sexual Politics*. London: Routledge & Kegan Paul.

Welsh, Finlay (1988). Personal interview. 13 May.

Wilkes, Angela (1984). 'Making Fun of Fleet Street'. *Sunday Times* 16 Dec. 37.

Willet, John, ed. (1964). *Brecht on Theatre*. New York: Hill and Wang.

Williams, Raymond (1979a). 'Building a Socialist Culture'. *Leveller* (March): n. pag.

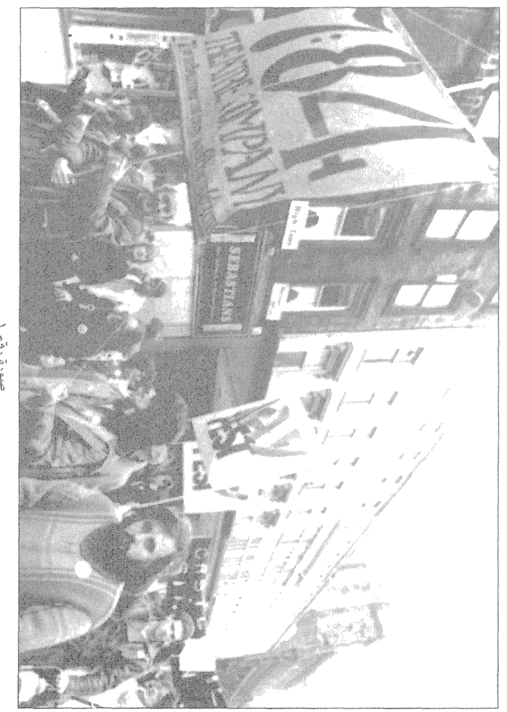
(1979b). *Politics and Letters: Interviews with New Left Review*. London: NLB.

(1977). 'Social Environment and Theatrical Environment: The Case of English Naturalism'. *English Drama: Forms and Developments. Essays in Honour of Muriel Clara Bradbrook*. Ed. Marie Axton and Raymond Williams. Cambridge University Press.

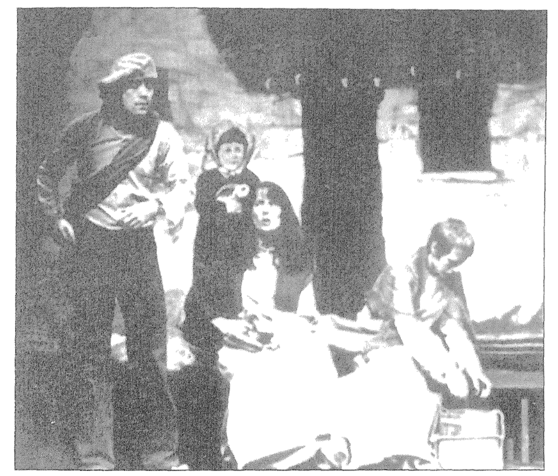
(1989). 'Drama in a Dramatised Society'. (First published 1974). *Raymond Williams on Television: Selected Writings*. Ed. Alan O'Connor. Toronto: Between the Lines.

Wilmut, Roger (1985). *Kindly Leave the Stage! The Story of Variety 1919–1960*. London: Methuen.
Wolff, Janet (1978). 'Bill Brand, Trevor Griffiths, and the Debate about Political Theatre'. *Red Letters* 8: 56–61.
(1981). *The Social Production of Art*. London: Macmillan Education Ltd.
Wollen, Peter (1980). 'Manet – Modernism and Avant-Garde'. *Screen* 21 (Summer): 15–25.

ملحق الصور



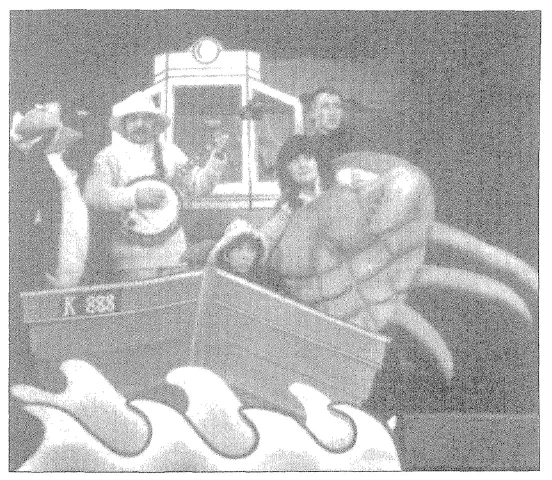
صورة رقم ١



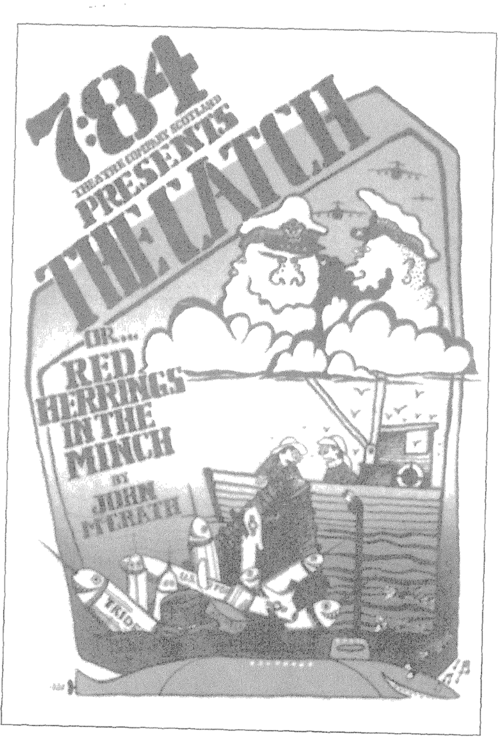
صورة رقم ٢



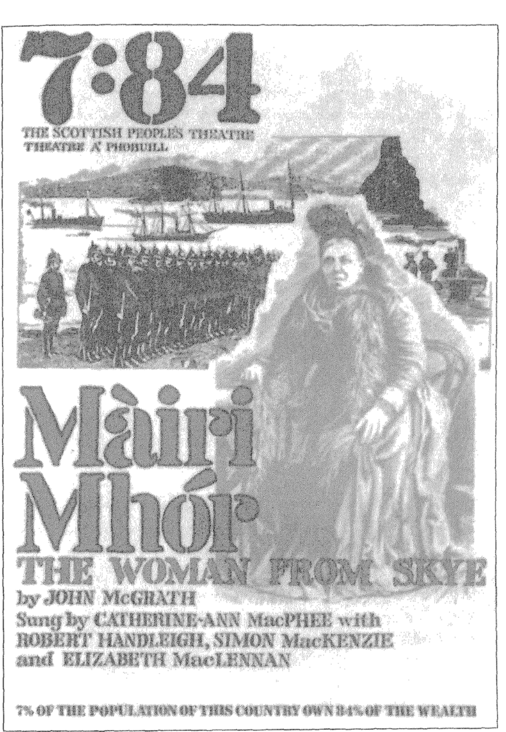
صورة رقم ٣



صورة رقم ٤


7:84
PRESENTS
THE CATCH
OR...
RED HERRINGS IN THE MINCH
BY
JOHN McGRATH

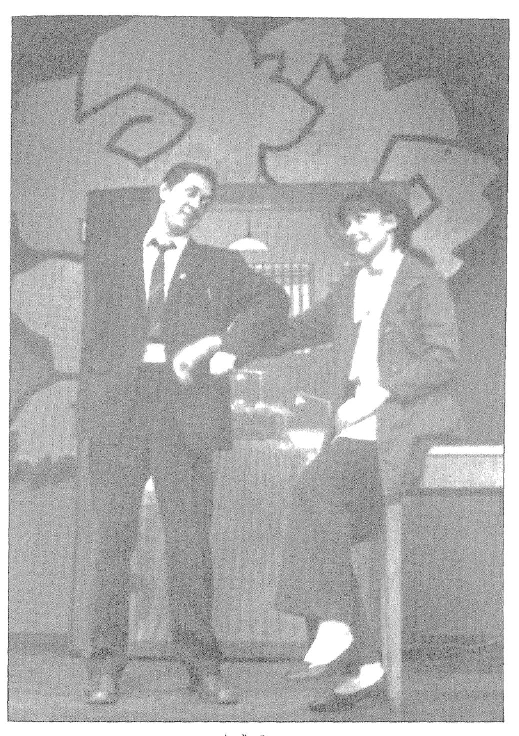
صورة رقم ٥


7:84
THE SCOTTISH PEOPLE'S THEATRE
THEATRE A' PHOBUILL
Màiri Mhór
THE WOMAN FROM SKYE
by JOHN McGRATH
Sung by CATHERINE-ANN MacPHEE with
ROBERT HANDLEIGH, SIMON MacKENZIE
and ELIZABETH MacLENNAN
7% OF THE POPULATION OF THIS COUNTRY OWN 84% OF THE WEALTH

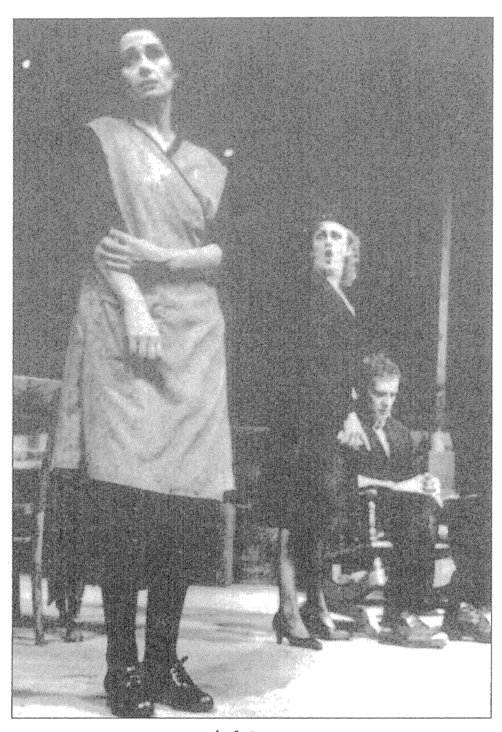
صورة رقم ٦



صورة رقم ٧



صورة رقم ٨



صورة رقم ٩


7:84
IN TIME OF STRIFE
THE END OF A LONG MINERS' STRIK
..JOE CORRIE'S PLAY IS ABOUT 192
..IT COULD BE ABOU
TODA
by JOE CORRIE
Directed by
DAVID HAYMAN
Designed by
GEOFF ROSE
Half Moon Theatre
213 Mile End Road, E1. Tel: 790 4000
(50 yards from Stepney Green Tube)
Tues 18th - Sat 29th June (excluding Sunday) 8.00 p.m.
OF THE POPULATION OF THIS COUNTRY OWNS
OF THE WEALTH

صورة رقم ١٠

المحتويات


Bibliotheca Alexandrina
0449201